GOD
Ger
927.85
Bac/Bit/Jch
100518

00100518

00100518

Digitized with financial assistance from
Shri Brihad Bhartiya Samaj
on 11 March, 2020

JOHANN SEBASTIAN BACH

VON

C. H. BITTER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEM FINANZMINISTER.

100518 ac

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

BERLIN 1881.

WILHELM BAENSCH VERLAGSHANDLUNG.

God
Geo 927.85
Bacl Bit/Joh
100518

INHALT

DES ZWEITEN BANDES.

		Seite
VII.	Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1729	1
	C. Die Passions-Musiken	49
	I. Die Passion nach dem Evangelio St. Johannis	52
	II. Die Matthäus-Passion	85
VIII.	Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1734	132
	D. Das Weihnachts-Oratorium	171
IX.	Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1736	227
	E. Die vierstimmigen Choräle	237
	F. Die lateinischen kurzen Messen	256

VII.

FORTSETZUNG DER LEBENSGESCHICHTE BIS 1729.

Bald nach seiner Anstellung, es ist nicht ermittelt, in welchem Jahre, hatte Bach den Titel eines Herzoglich Sachsen-Weissenfelsischen Kapellmeisters erhalten. Er muss, auch abgesehen von seiner Ehe mit der Tochter des dortigen Stabstrompeters, nicht ohne Verbindung mit dem Hofe zu Weissenfels gewesen sein. Denn wir kennen von ihm schon aus früherer Zeit eine auf den Geburtstag des Herzogs Christian componirte Cantate: „Frohlockender Götter Streit", in welcher Diana, Endymion, Pan und Pales als darstellende Göttergestalten auftreten, deren Text mit den Worten:

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd"

beginnt und mit den nicht überall verständlichen dichterischen Worten schliesst:

„Die Anmuth empfange, das Glücke bediene
Den Herzog und seine Luise Christine,
Sie weyden in Freuden auf Blumen und Klee,
Es prange die Zierde der fürstlichen Eh',
Die ander' Dione
Fürst Christians Krone!"

Diese Cantate, später auch auf das Geburtsfest des Herzogs Ernst August von Weimar angewendet,

ist weiterhin noch einmal auf des Königs von Polen Geburtsfest parodirt, also ganz abgesehen davon, dass einzelne Stücke in Kirchen-Cantaten übernommen worden sind, in hinreichendem Maasse ausgenutzt worden.

Sie gehört den längeren Cantaten Bach's an und enthält folgende Sätze:

1. Recitat. Diana (Sopran) F-dur $^4/_4$.
   Aria. Sopr. 2 Corni. Basso. F-dur $^4/_4$.
2. Recitat. Endymion (Tenor).
   Aria. con Basso continuo. D-moll $^4/_4$.
3. Recit. Diana, mit den Textes-Worten:

   „Der theure Christian (Ernst August)
   Der Wälder Pan (Lust)
   Kann in erwünschtem Wohlergehn
   Sein hohes Ursprungsfest begehn."
4. Duo. Diana. Endymion con Basso cont. C-dur. $^4/_4$. sehr reich figurirt.
5. Rec. Pan. (Bass.)
   Aria. C-dur. $^4/_4$. 3 Hautb. Basso.
6. Rec. Pales. (Sopr.)
   Aria. B-dur. $^4/_4$.
7. Chor: „Lobe, Sonne dieser Erde" 4st.
   2 Hautb., Taille, Violone Basson, 2 Violini, Viola e Cont. F-dur. $^4/_4$.
8. Aria. Diana. F-dur. $^3/_4$. In der Begleitung zeigen sich die vollständigen Elemente der Arie: Mein gläubiges Herze.
9. Aria. Pan. B-dur. $^3/_8$.
10. Schlusschor mit den Instrumenten ad Nr. 7 und dem oben erwähnten Text: „Die Anmuth empfange" etc.

Wie es damals mit der Titelsucht in den gesegneten deutschen Landen ausgesehen, kann hier billig dahingestellt bleiben. Denn dies Werk soll weder ein Spiegel jener Zeit, noch eine Kritik ihrer Sitten sein.

Dass aber auch Männer von grossen Gaben und von ernstem Charakter nach jener Richtung hin ihren Ehrgeiz nicht zurückhalten konnten, das beweist unter andern Meister Sebastian Bach. Man möge also nicht zu hart über ähnliche Erscheinungen unseres aufgeklärten Jahrhunderts urtheilen.

Dass Bach die Titel nicht gleichgültig waren, ergiebt ausser seinem oben erwähnten Briefe an Erdmann der Zusammenhang seines ganzen Lebens; allen seinen gedruckten, ebenso einem grossen Theile seiner geschriebenen Werke finden wir seine vollständigen Titel mit dem Namen vorgesetzt. Auch den von der Hand seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, geschriebenen Arbeiten fehlt der Titel nicht. Dass er eine derartige Auszeichnung in dem Lande zu erlangen strebte, in dem er sich nun bleibend niedergelassen hatte, kann kaum befremden, wenn man in Betracht zieht, dass die Cantoren und Organisten zu jener Zeit im Grunde immer noch als einem handwerksmässigen Stande angehörig betrachtet wurden, und dass der Tonsetzer Bach, wie der Gang seines Lebens hinreichend zeigt, in seinen amtlichen Beziehungen nicht die gebührende Anerkennung gefunden hat.

Man hat behauptet, dass mit den Obliegenheiten des Cantors der Thomas-Schule gewisse Nebenverpflichtungen für den Hof verbunden gewesen seien.*)

Aus den in den Schulordnungen genau vorgezeichneten Amtspflichten des Cantors daselbst ist aber ebenso wenig als aus den Rathsacten zu Leipzig irgend etwas zu entdecken gewesen, was eine solche Voraussetzung rechtfertigen könnte. Es würde auch schwer zu sagen sein, inwiefern mit dem Dienste der lutherischen Cantorstelle von St. Thomas zu Leipzig eine solche Nebenpflicht für den zu Dresden residiren-

*) Forkel und Hilgenfeld u. A. behaupten dies.

den katholischen Hof hätte in Verbindung stehen können.

Dass Bach öfter nach Dresden ging, um sich dort hören zu lassen, seinen Sohn zu sehen und die Oper zu besuchen, hat hiemit wohl nichts zu schaffen gehabt.

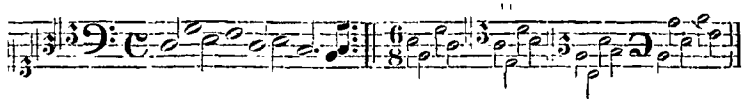
Uebrigens konnte ein Mann von seiner eminenten Stellung in der Kunst, ohne gerade von unzeitiger und übertriebener Eitelkeit oder von besonderem Ehrgeiz geplagt zu sein, wohl den Wunsch hegen, seinen Kunst- und Amtsgenossen geringeren Schlages gegenüber vor den städtischen und Kirchenbehörden, mit denen er in amtlichem Verkehr stand, und vor dem Publikum, dem er so oft die glänzenden Gestalten seiner Phantasie vorzuführen hatte, mit einiger äusseren Auszeichnung auftreten zu können. Ja im Laufe der Zeit und in der Entwickelung seiner dienstlichen Stellung wurde dies für ihn geradezu nothwendig. Doch scheint ihm der Gedanke, einen solchen höheren Titel beim Sächsischen Hofe nachzusuchen, erst später in Folge von Ereignissen gekommen zu sein, die wir seiner Zeit schildern werden.

Dem Hofe war er vom Jahre 1717 her wohl bekannt, wo er Marchand in so hervortretender Weise aus dem Felde geschlagen hatte. Auch versäumte er keine passende Gelegenheit, um der königlich-kurfürstlichen Familie seine Ehrerbietung zu erweisen und vor ihr seine Kunst geltend zu machen.

Auch mit seinem ehemaligen Herrn und Freunde, dem Fürsten Leopold zu Anhalt-Cöthen, scheint Bach in Beziehungen geblieben zu sein. Mindestens componirte er, als dieser sich am 24. Juni 1725 mit Charlotte Friederike Wilhelmine Prinzessin von Nassau-Siegen zum zweitenmale vermählt hatte, zu dem ersten Geburtstagsfeste, welches die Fürstin im nächsten Jahre (1726) in Cöthen feierte, die Cantate: „Schwingt freudig euch empor“, welche später zu einer Advents-Cantate umgeschaffen worden ist.

Aus dem Jahre 1727 begegnen wir zunächst in Telemann's „getreuem Musikmeister“ (S. 68) dem folgenden 4stimmigen Räthsel-Canon von Bach:

Canon mit 4. von Herrn Capellmeister Bach



der wohl seit jener Zeit hier zum erstenmale wieder veröffentlicht wird.

Walther (Organist zu St. Petri und Pauli in Leipzig) hat sich die Mühe gegeben, ihn aufzulösen. Wir finden darüber in einem seiner Briefe vom Jahre 1735*) folgende Bemerkung: „Beyfolgende Auflösung des Bachischen, im Telemannischen Musikmeister befindlichen Canons hat mich bei Ihrer Hochwürdigen Magnificenz dem Herrn Doct. Syrbio in Jena, von dem nurbesagtes Werk vorm Jahre communiciret bekommen sehr recommandiret, als ich ihm solches nachher durch meinen sich noch daselbst aufhaltenden älteren Sohn zugeschicket. Vor wenig Wochen hat er mich in einem eigenhändig abgefassten Schreiben sogar um die Anweisung dieser von ihm intricat genannten Composition ersuchet, die ihm auch, als einem vornehmen Kenner und Liebhaber, nicht versagen mögen.“

Demnächst kam Friedrich August II. (1727) nach Leipzig, um dort während der Jubilatemesse am 12. Mai seinen 58. Geburtstag zu feiern, nachdem er in Folge einer Fussverletzung längere Zeit zu Bialystock schwerkrank darniedergelegen hatte.

Grosse Feierlichkeiten waren zu diesem festlichen Tage in der Stadt vorbereitet worden. Dieselbe hatte

*) Die Originalien dieser, für die Musik-Geschichte der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr werthvollen Briefe befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Leider ist die bezeichnete Auflösung des Canons nicht dabei.

ihr Prunkgewand angelegt. Am Morgen bewegte sich ein stattlicher Festzug von der Thomas-Kirche aus an dem Apel'schen Hause in der Catherstrasse vorbei, wo der König wohnte, und Friedrich August „sahe demselben aus seinen Zimmern mit sehr gnädiger Miene von Anfang bis zu Ende zu."

In der Pauliner Kirche ward hierauf die Festrede gehalten und eine von Görner gesetzte lateinische Ode abgesungen, nach der Musik aber das Tedeum angestimmt und mit den Kanonen von der Pleissenburg begleitet.

An den „grossen Solennitäten", welche an diesem Tage stattfanden, nahm auch Bach Theil. Wir lassen die Beschreibung des weiteren Verlaufs derselben nach den Worten der alten Chronik um so mehr folgen, als die von ihm für dies Fest componirte Musik uns nicht erhalten geblieben ist, sondern verloren gegangen zu sein scheint.

Es heisst dort:

§ 18.

„Gleichwie aber der allgemeine Freudentag bei denen darüber frohlockenden*) Leipzigern nicht gestattete, es bei denen erzehlten Solennitäten bewenden zu lassen; also bemüheten sich sowohl verschiedene Privati als auch die gesammten Convictores u. Königl. Alumni, ihre unterthänigste Freude auf verschiedene Arth fernerweit an den Tag zu legen.

§ 19.

Es führeten nemlich die Convictores Abends nach 8 Uhr, als ihnen, dass es nunmehro Zeit sei, durch den Hoffourier gemeldet worden war, eine Music auf, welche von dem Capellmeister u. Stadt-Cantore, Hrn. Johann Sebastian Bachen, componiret worden, u. die derselbe persönlich dirigirte.

---

*) „Das frohlockende Leipzig" von Sicul. 1727.

§ 20.

Dabei war zum Dramate Musico folgende Elaboration beliebet worden:

Aria tutti.

Entfernet euch, ihr heitren Sterne, etc.

(Siehe Th. IV. Nro. 11.)

§ 21.

Das Haupt Exemplar von demselben, welches Ihro Königl. Majestät praesentiret werden sollen, hatten die Convictores in Ponceau farbenen Sammet mit güldnen Dressen und goldnen Franssen einbinden, sonst aber auf weissen Atlas drucken lassen, u. wurde von dem Oratore desselben, Nahmens Haupt, den das Loss dazu erwehlet hatte, auf einer silbernen Schüssel getragen.*)

§ 22.

Der Aufzug selbst war also ordiniret.

1. Die Senioren derer 15 Tische im Convictorio u. noch ein 16ter mit Wachsfackeln.

2. Zwei Marschalle mit Marschallstaben.

3. Ernannter Haupt mit dem Exemplar auf einer silbernen Schaale von zwei andern begleitet.

4. Die Commensalen von 4 Tischen mit brennenden Fackeln.

5. Der Chorus Musicus, so sich nebst anderen Instrumenten, auch während des Marsches mit Trompeten u. Paucken hören liess.

6. Die übrigen Convictores ebenfalls mit Fackeln.

§ 23.

Wie sie nun in solcher Ordnung vor Sr. K. Majestät am Markte angelanget, wurden die Ueberbringer derer Carminum durch ihre beyden Marschälle bis vor die Antichambre geführet, u. der Orator hatte

*) Man sieht, dass dem erbärmlichen Gedichte grosse Ehre angethan worden war, während von der Composition desselben wenig Notiz genommen worden zu sein scheint.

sein Compliment an des Herrn Ober Schenken von Seiffertz Excellenz vor und anzubringen; dargegen Ihro Königl. Majestät sich vor die Allerunterthänigste Devotion, die sie durch eine Abendmusic an Dero hohem Geburtsfeste bezeigen wollen, Allergnädigst bedanken auch Dero Königl. Gnaden bey aller u. jeder Gelegenheit sie versichern lassen.

§ 24.

Während dieser Ceremonie und bis zu derer Abgeordneten Zurückkunft war zur Music alles in Bereitschaft gestellet worden, welche sodann zu Allergnädigstem Contentement bey sehr grossem Zulauff unter einer genugsamen Barrière von der vor Königl. Majestät die Aufwartung habenden Soldatesque vollführet worden. Worauf die sämmtlichen Convictores als die Ueberbringer solcher Abend Music in der vorigen Ordnung wieder ab und die Catherstrasse hinunter, sodann bei dem Menkischen Hause vorbei, und nach genommenen Augenschein der dasigen Illumination wieder in das Collegium Paulinum gezogen, woselbst sie mit Verbrennung des Rests ihrer Fackeln mitten auf dem Collegen-Platze unter vielem Vivat Rufen ihre Solennität geschlossen."

So verlief dies Fest in Glanz und Herrlichkeit. Es ist zu demselben besonders zu bemerken, dass die Convictores der Universität die Musik unter Bach's Leitung aufgeführt haben, während er keineswegs Universitäts-Musikdirector (Director Chori musici academici) war, Görner vielmehr diese Stellung inne hatte. Bach war zweifellos über die Grenzlinie hinausgetreten, welche für geringere Geister wie er durch das Cantorat an der Thomas-Schule vorgezeichnet war.

Wie so viele Gegensätze durch das Leben und seine Wechselfälle bedingt werden, so auch hier. Der Feier, die dem Könige gegolten hatte, stellte sich bald eine andere an die Seite, welche zwar gleichfalls das Königliche Haus Friedrich August's II. in seinen inner-

sten Tiefen traf, doch aber ganz entgegengesetzten Charakters war.

Im Herbst desselben Jahres nemlich, am 5. September, war zu Pretzsch auf ihrem Schlosse in stiller Zurückgezogenheit die Königin Christiane Eberhardine gestorben, jene erlauchte Frau, welche es verschmäht hatte, um des Glanzes der polnischen Königskrone willen ihrem lutherischen Glauben zu entsagen und welche um ihrer frommen Tugenden willen von dem Volke „die Betsäule Sachsens" genannt wurde.

Auch bei dieser, das ganze Land in die tiefste und aufrichtigste Trauer versetzenden Veranlassung trat Bach als Componist für die in der Pauliner Kirche angeordnete Trauerfestlichkeit auf.*)

Dass an dieser Feier alles Antheil nahm, was in und um Leipzig überhaupt darauf Anspruch machen konnte von Bedeutung zu sein, ergab sich aus der grossen Verehrung, welche die verstorbene Königin im Lande genossen hatte.

Aber auch für die äusserlichen Beziehungen war eine besondere und eine charakteristische, der Zeit und ihren Umständen entsprechende Sorge getragen worden.

Die Pauliner Kirche war der Veranlassung gemäss decorirt und mit einem kostbaren, nach damaligem Zeitgeschmack sehr complicirten Katafalk versehen worden, welchem keines der etwa möglichen Embleme fehlte.

In feierlichem ernsten Zuge begaben sich die Behörden von Leipzig, unter ihnen der Rector Magnificus und die Professoren der Universität, unter dem Geläute aller Glocken in die genannte Kirche, wo „ausser der Procession viele Anwesende, als Herzogliche und andre

*) Es wird weiterhin darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Musik zu dieser Trauer-Ode zu einer Passion nach dem Evangelio des Marcus verwendet worden ist.

Standes-Personen, desgleichen nicht nur Sächsische, sondern auch ausländische Ministers, Hof- und andre Cavaliers nebst vielen Damens" versammelt waren.*)

§ 25.

„Wie nun, biss alle ihre Sitze eingenommen, mit der Orgel präambuliret und die von Herrn M. Johann Christoph Gottscheden Collegii Mariani Collegiato gefertigte Trauer-Ode unter die Anwesenden durch die Pedelle ausgetheilet war; also liess sich auch bald darauf die Trauer-Music, so diessmal der Herr Capellmeister Johann Sebastian Bach nach Italiänischer Art componiret hatte, mit Clave di Cembalo, welches Hr. Bach selbst spielete, Orgel, Violes di Gamba, Lauten, Violinen, fleutes douces, u. fleutes traverses etc. u. zwar die Helfte vor- die andere Helfte aber nach der Lob u. Trauer-Rede hören."

§ 26.

„Die Ode selbst, welche gedachtermassen theils vor, theils nach der schönen TrauerRede musikalisch abgesungen ward, war dem Dichter also gerathen.

Lass Fürstin, lass noch einen Strahl
Aus Salems SternGewölben schiessen,
Und sieh, mit wieviel Thränengüssen
Benetzen wir Dein Ehrenmahl.
Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen
Erstaunt bei Deiner Todtengruft;
Das Auge thränt, die Zunge rufft,
Mein Schmerz muss unaussprechlich heissen.

Hier klagt August, der Printz, das Land,
Der Adel ächzt, der Bürger trauert.
Wie hat Dich nicht das Volk bedauert,
Sobald es Deinen Fall empfand.
Verstummt, verstummt, ihr holden Seyten,
Kein Thon vermag der Länder Noth,
Und ihrer theuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

*) „Das thränende Leipzig" von Sicul. 1727.

Der Glocken bebendes Gethön
Soll der betrübten Seelen Schrecken
Durch ihr geschlagnes Ertz entdecken,
Und uns durch Mark und Adern gehn.
O könnte nur ihr banges Klingen
Davon das Ohr uns täglich gellt,
Der ganzen Europäer Welt
Ein Zeugniss unsres Jammers bringen.

Wie starb die Heldin so vergnügt!
Wie muthig hat ihr Geist gerungen,
Bis sie des Todes Arm bezwungen,
Noch eh er ihre Brust besiegt.
Ihr Leben liess die Kunst zu sterben
In unverrückter Uebung sehn.
Unmöglich konnt es dann geschehn,
Sich vor dem Tode zu entfärben.

Ach seelig! wessen grosser Geist
Sich über die Natur erhebet,
Vor Grufft und Sorgen nicht erbebet,
Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heisst.
An Dir, Du Muster grosser Frauen,
An Dir, erhabne Königinn,
An Dir, des Glaubens Pflegerinn
War dieser Grossmuth Bild zu schauen.

Der Ewigkeit Saphirnes Hauss
Zieht Deiner heitren Augen Blicke
Von der verschmähten Welt zurücke,
Und tilgt der Erden Denkbild aus.
Ein starker Glantz, gleich hundert Sonnen,
Der unsern Tag zur Mitternacht,
Und uns're Sonne finster macht,
Hat Dein verklärtes Haupt umsponnen.

Was Wunder ist's. Du bist es werth,
Du Fürbild aller Königinnen!
Du musstest allen Schmuck gewinnen,
Der Deine Scheitel jetzt verklärt.
Nun trägst Du vor des Lammes Throne
Anstatt des Purpurs Eitelkeit
Ein Perlenreines UnschuldsKleid,
Und spottest der verlassnen Crone.

So weit der volle Weichselstrand,
Die Niester und die Warthe fliesset,
So weit sich Elb' und Muld' ergiesset,
Erhebt sich beydes, Stadt und Land.
Dein Torgau geht im TrauerKleide,
Dein Pretzsch wird kraftlos, starr und matt,
Denn da es Dich verloren hat,
Verliert es seiner Augen Weyde.

Doch Königinn, Du stirbest nicht,
Man weiss, was man an Dir besessen,
Die Nachwelt wird es nicht vergessen,
Bis dieser Welten Bau zerbricht.
Ihr Dichter schreibt! Wir wollens lesen:
Sie ist der Tugend Eigenthum,
Der Unterthanen Lust und Ruhm,
Der Königinnen Preis gewesen".

In der That hatte Bach in diesen, für die Literatur-Periode ihrer Zeit gewiss schönen, die wahren Empfindungen des Landes in so edler Weise darlegenden Worten Gottsched's endlich einmal einen Text gefunden, der, wenn auch nicht musikalisch geformt, sich doch weit über die platten Alltäglichkeiten hinaus erhob, welche die Gelegenheitsdichter seiner Zeit, Picander an der Spitze, ihm zu bieten pflegten.*)

---

*) Herr W. Rust hat nach dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Werks den Text Gottsched's aus der ursprünglichen Form des Gelegenheits-Gedichts in die einer allgemein gültigen Trauer-Cantate umzuformen versucht. Er hat dadurch das schöne Werk dem Verständniss unserer Zeit näher rücken wollen (siehe Vorwort zur Bach-Ausgabe der Trauer-Ode).

Dabei ist jedoch die unmittelbare Tendenz der Arbeit Bach's zu sehr in den Hintergrund getreten.

Eine andere, der Musik mehr entsprechende Bearbeitung des Gottsched'schen Gedichts findet sich in Nro. 31 der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung von 1866. Diese hat das Verdienst, die Worte der lokalen Beziehungen zu entkleiden, deren der ursprüngliche Text nicht wohl entbehren konnte, und zugleich diesen in die Sprache und Auffassungsweise unserer Zeit umzuformen.

Dem entsprechend athmet die Musik, von der Forkel (S. 36) sagt, „sie sei so anziehend, dass wer einmal angefangen habe, einen Chor durchzuspielen, nicht davon kommen werde, ohne ihn geendigt zu haben", die ernste, tiefbewegte Stimmung, welche sich dem Volke mitgetheilt hatte. Sie gehört mit jenen eigenthümlich dunklen und doch zugleich weichen Klangwirkungen, welche die Verstärkung des Orchesters durch die 2 Violen di Gamba und die 2 Lauten herbeiführte, dem Schönsten an, das Bach geschrieben. Wenn der Chronist von ihr sagt, sie sei in italiänischem Styl gesetzt worden, so ist es freilich schwer, einen Grund für diese Annahme zu finden, da der Styl eben kein anderer als der von Bach's höchster Vollendung und Vollkommenheit ist.

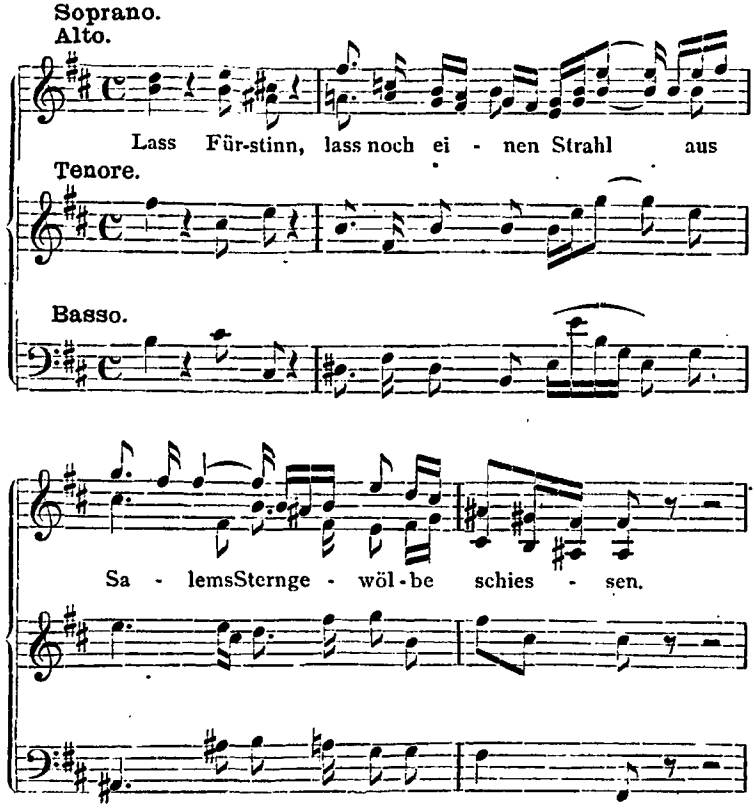
Die Cantate wurde, wie wir gesehen haben, in zwei Abtheilungen aufgeführt, und besteht aus folgenden Sätzen.

1. Chor. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen, Viola, 2 Violen da gamba, 2 Lauten, Cont. H-moll $^4/_4$. Vierstimmig) „Lass Fürstinn". Dieser Chor

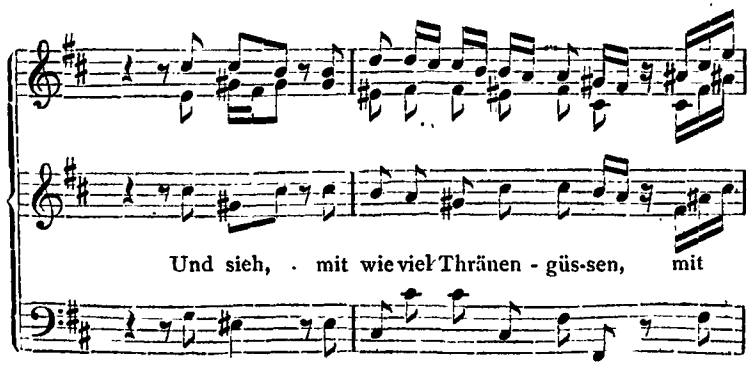
---

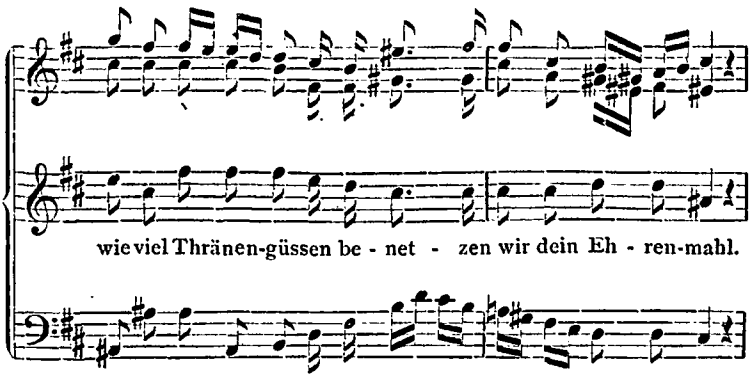
Der Tadel, den Gottsched's Worte hie und da, zumal auch in der bezeichneten Nummer der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung gefunden haben, ist aber an sich durchaus ungerechtfertigt. Es handelte sich im Jahre 1727 um den speciellen Fall. Nach dem literarischen Standpunkte jener Zeit konnte Besseres schwerlich geschaffen werden.

Ob die von Rust a. a. O. vorgeschlagene Hinzufügung von Chorälen dem Wesen dieser Composition an sich entsprechend sein könne, mag dahin gestellt bleiben. Wären dergleichen bei der Trauerfeierlichkeit eingefügt gewesen, dann würde dies in den Beschreibungen derselben gewiss angedeutet worden sein. Die Bemerkung des Chronisten, dass die Ode nach italienischer Art gesetzt gewesen sei, spricht gegen die Annahme, dass der Choral darin eine Stelle gefunden habe, ebenso der Charakter der ganzen Feier, die eine akademische, nicht aber eine im eigentlichen Sinne kirchliche gewesen ist, so wie auch der Charakter und innere Zusammenhang der Musik selbst.

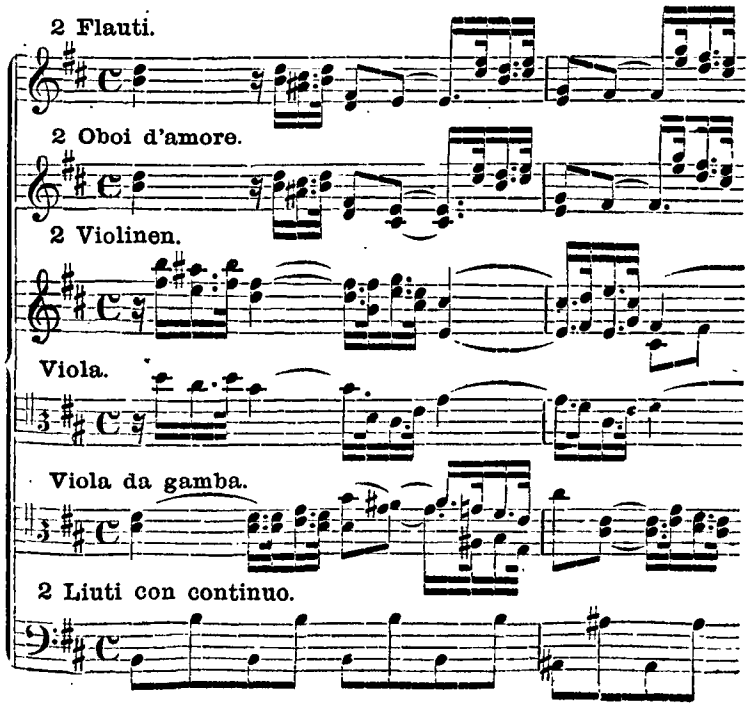


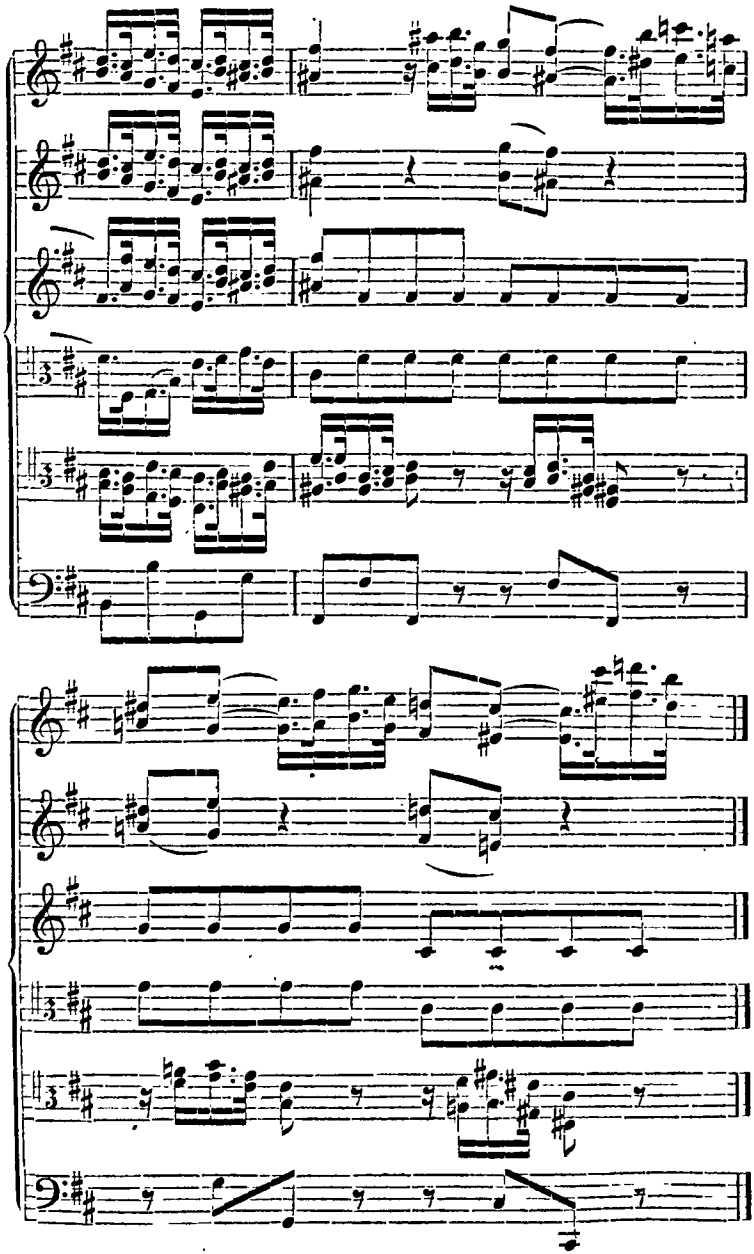
ist voll sanften melodischen Charakters, ernst, und zumal in dem Zwischensatze:





von dem rührendsten Ausdruck. Die markirt rhythmische Begleitung der Instrumente unter den in voller Klarheit sich entwickelnden Chorstimmen stellt in eindringlicher Weise





die schmerzlich geängstete Bewegung der Seele dar.

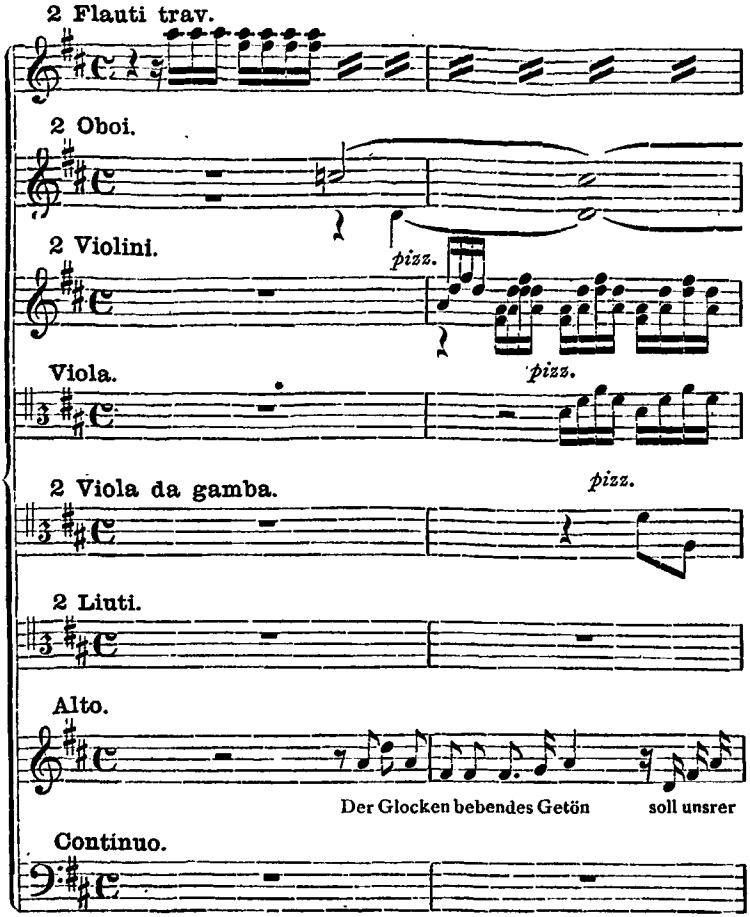
2. Recit. „Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen“ 4/4 H-moll. Tenor, von den Violinen und Bratschen in klagenden Figuren begleitet, leitet zu

3. der Aria H-moll 4/4 (Streich-Quartett) „Verstummt, verstummt“ über, deren edle Declamation und schöne, tief empfundene Melodie sich in fast moderner Weise entwickelt. Ihr folgt

4. Recit. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen [pizz.], Viola, 2 Gamben und 2 Lauten, D-dur, 4/4) „Der Glocken bebendes Getön“, ein von der ausserordentlichen Inspiration Zeugniss ablegendes Musikstück. Die nach einander einsetzenden Instrumente in ihrer unter sich verschiedenen und charakteristischen Bewegung, die Gamben und Lauten, welche sich mit ihrer schwermüthig dunklen Tonfarbe wie ein Trauerschleier um die erschütterte Seele schlingen, und die, die dumpfen Glockentöne andeutenden, langsam nach der Tiefe herabsteigenden Bässe (siehe Seite 18 und 19), alles erregt das Gemüth wie mit mystischem Zauber, indem es „durch Mark und Adern“ geht. Und wie nach und nach die Instrumente in der Folge-Ordnung ihrer Einsätze verklingen, indess die Gesangsstimme sich zu den Worten: „ein Zeugniss unsres Jammers bringen“, zu dem höchsten declamatorischen Affecte steigert, stellt sich ein Bild der edelsten Trauer dar, welches in dem engen Rahmen von nur 11 Takten doch dem Vollendetsten an die Seite tritt, das die Musik irgend je geschaffen hat.

An diesen schönen Satz reiht sich

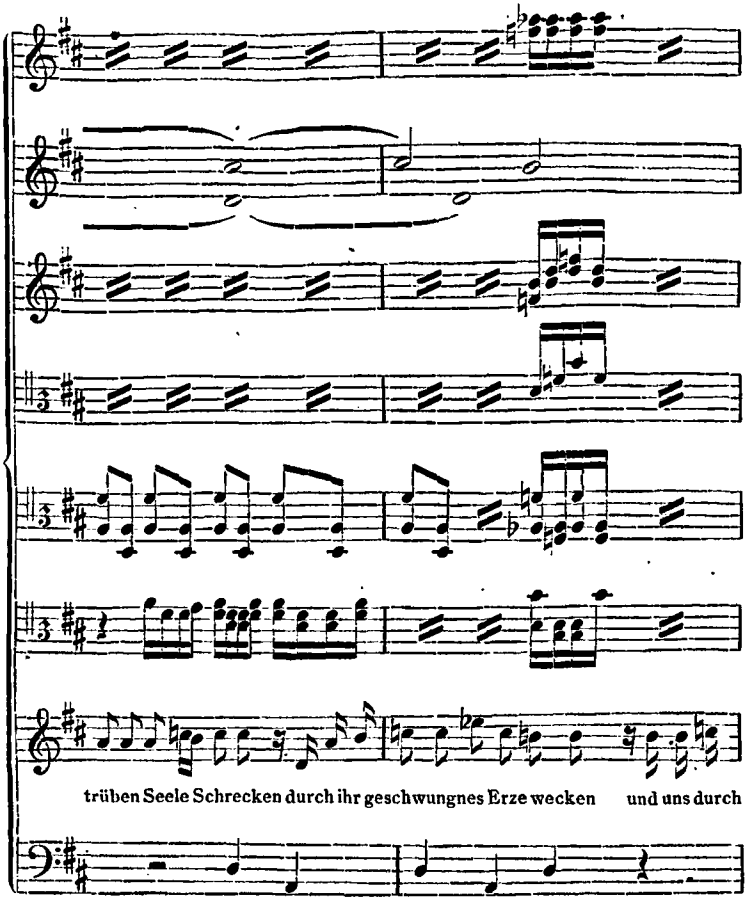
5. eine Arie für Alt (D-dur 12/8 2 Viol. di gamba und Laute) „Wie starb die Heldin so gefasst“, welche mit ihm auf gleicher Höhe bleibt. Die der harmonischen Tonfolge vorgreifende Bewegung des Basses tritt in eigenthümlich spannender, ernster Weise hervor.



Es folgt

6. Rec. accomp. für Tenor „Ihr Leben weiss die Kunst zu sterben“ (2 Hautb. und Bass G-dur $^4/_4$) welches in ähnlicher Behandlung, wie die accompagnirten Recitative der Matthäus-Passion den

7. Schlusschor des ersten Theils „An Dir Du Fürbild grosser Frauen“ (H-moll alla breve) vorbereitet, der als Fuge in grössestem Styl behandelt und von dem Orchester des Eingangschors begleitet, voll der erhabensten Gedanken die erste Abtheilung



des wunderbaren Werks in der höchsten Steigerung der Affecte schliesst.

Der zweite, kürzere Theil beginnt mit

8. der Arie „Der Ewigkeit saphirnes Haus“ (1 Flöte, 1 Oboe, Quartett, Gamben, Lauten, Tenor, E-moll, $^3/_4$) welche zumal in der concertirenden Bewegung der Flöte überaus zart und voll von Ausdruck und Empfindung, eine der schönsten Arien unsres Meisters ist.

9. Dem Recit. „Was Wunder ists“ (D-dur $^4/_4$

für Bass) von den Worten: „So weit der volle Weichselstrand“ zu der Begleitung des Continuo gesetzt, folgt

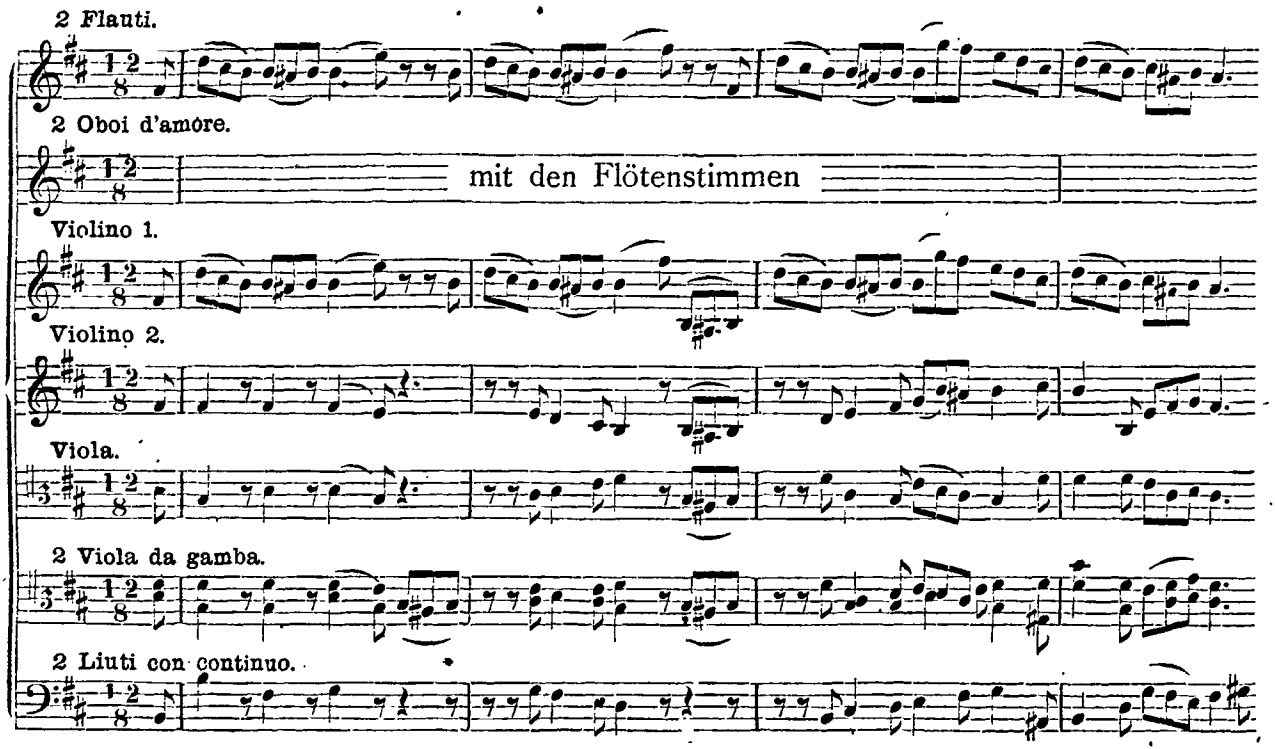
10. der grosse Schlusschor: „Doch Königinn Du stirbest nicht“ (G-moll, $^{12}/_{8}$ Allabr. mit dem ganzen Orchester), welcher, ohne den polyphonen Charakter der übrigen Theile des Werks anzunehmen, in melodisch klagender Weise (siehe Seite 21), voll von den herrlichsten harmonischen Schönheiten, und dessen Mittelsatz „Ihr Dichter schreibt, wir wollens lesen: Sie war der Tugend Eigenthum“ mit dem Unisono der Gesangsstimmen zu der Gegenbewegung der Instrumente, welche das Hauptmotiv übernehmen, von überraschender Wirkung ist. Dieser Chor schliesst das schöne Werk in jener erhebenden, beruhigend klaren Weise ab, welche wir auch in den Schlusschören der Bach'schen Passionsmusiken so sehr bewundern, indem er den vollen Ausdruck der Trauer und die Zuversicht der Verklärung in den edelsten Formen zusammenfasst.

Welch ein ernster Gegensatz zu dem Feste tritt hier hervor, welches wenige Monate vorher die Stadt mit seinem Jubel erfüllt hatte. Für beide Veranlassungen hatte Bach geschaffen, bei beiden selbst dirigirt. Ob wohl seine erhabenen Klänge einen mehr als vorübergehenden Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben mögen, die ihnen lauschen durften?*)

Wir werden dem Fortgange der Lebensbahn des grossen Meisters auch nach dieser Seite hin mit aufmerksamen Blicken folgen. Hier sei es gestattet, zu-

*) Es scheint, dass diese, bis dahin fast unbekannt gebliebene Composition Bach's schon früher gestochen gewesen sei. Mindestens findet sich in dem Katalog von Forkel's musikalischem Nachlass (Göttingen 1879) S. 157 dieselbe, wie folgt aufgeführt:

„Trauermusik auf die Churfürstin Christiane Eberhardine von Sachsen, Original-Partitur vom 18. October 1727. gestochen.“ Es ist dem Verfasser nicht gelungen, dieses älteren Stichs habhaft zu werden.


2 Flauti.
2 Oboi d'amore.
mit den Flötenstimmen
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
2 Viola da gamba.
2 Liuti con continuo.

nächst auf einen andern Zweig seiner Thätigkeit überzugehen, in welchem er mit gleich grossem Erfolge wie in den anderen Zweigen seiner künstlerischen Laufbahn gewirkt, in welchem er der Zukunft auf reiche Weise vorgearbeitet hat. Es ist dies seine Thätigkeit als Lehrer.

Bereits früher ist erwähnt worden, dass aus der langen Periode seit Bach's Abgang von Weimar im Jahre 1717 bis zu seinem Dienstantritt an der Thomasschule ausser seinen beiden ältesten Söhnen weitere Schüler von ihm nicht bekannt geworden seien.

Erst in Leipzig und wie es scheint sogleich mit seiner Ankunft daselbst trat dieser Theil seiner eminenten Thätigkeit wieder in den Vordergrund.

Hier war es, wo er begann, die Früchte seines Fleisses und seiner Erfahrung in reichen Saaten auszustreuen, von wo aus er eine Schule bildete, welche bestimmt war, den Charakter und Inhalt seines künstlerischen Wesens auf die kommenden Generationen fortzupflanzen. Ob ihm dies gelungen? So ausgezeichnete Schüler er gebildet hat; so gross deren Zahl war, sie haben freilich nicht vermocht, das rollende Rad der Zeit aufzuhalten, welche über der lebenden Periode Bach's und seiner unmittelbaren Nachfolger mit fast vernichtendem Gange dahin geschritten ist. Nicht ohne eine gewisse Berechtigung konnte einer der ausgezeichnetsten musikalischen Schriftsteller unsrer Zeit, Kiesewetter, in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik von Bach sagen, indem er sein Gesammtbild mit dem Händel's zusammenfasste: „Sie haben eine eigne Periode begonnen und beschlossen.“ Dennoch hat Bach's Schule sowohl seine ausübende als schaffende Kunst noch fast ein halbes Jahrhundert hindurch zu erhalten gewusst, und wenn die glanzvollen Bilder, die sein reicher Geist entworfen hatte, eine Zeit lang unter der Asche zu schlummern bestimmt waren, so ist ihre heilige Flamme

doch mit erneutem Glanze wieder hervorgebrochen und beginnt jetzt in einem, ihrem Entstehen so fern liegenden Zeitabschnitt, in wunderbarer Weise neu und kräftig emporzustreben.

Es wird hier der Ort sein, dasjenige mitzutheilen, was über die Lehrmethode bekannt geworden ist, in der Bach so ausgezeichnete Schüler auszubilden vermochte. Dabei wird zugleich die Veranlassung gegeben sein, über die Spielart und das System eines so ausgezeichneten Virtuosen auf dem Klavier und der Orgel das Nothwendigste einzuschalten.

Zunächst mag hier bemerkt sein, dass das alte Klavier (Cembalo), welches zur Zeit Bach's fast allgemein im Gebrauch war, zwar gegen das heutige Pianoforte in vielen Beziehungen zurücksteht, dass dasselbe aber seiner besonderen Vorzüge nicht entbehrte, welche in der grösseren Tonfülle und dem Tonumfange, zumal des Basses, bestanden. Die Registerzüge und Manuale, die gekoppelt werden konnten, gaben dem Spieler die volle Herrschaft über jede Saitenreihe in jeder nur irgend möglichen Verbindung, so dass die reichste Abwechselung möglich war. Doch liess sich der Ton des Flügels nicht durch sich selbst nüanciren, sondern nur auf jenem mechanischen Wege stärken oder schwächer machen. Bach zog daher für seine Person das Clavichord vor, welches zwar ärmer an Ton war, und auf dem man eben nicht forte spielen konnte, welches aber der Schattirung der Gedanken und dem feineren Vortrage zugänglicher war.*)

*) Ch. D. Schubart, durch seine Schicksale unter Herzog Carl von Württemberg und durch seine lange Gefangenschaft auf dem Hohen Asperg bekannt, selbst ein vorzüglicher Klavierspieler, nannte das Clavichord „ein einsames, melancholisches, unaussprechlich süsses Instrument, ein Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmenden Freund". Wer nicht gern poltert, rast und stürmt, wessen Herz sich oft und gern in süssen Empfindungen ergiesst, der geht am Flügel und Fortepiano vorüber, und wählt das

Im Uebrigen hatte er durch lange Uebung, durch die Erfahrung und das sorgfältigste Studium sich sein eignes System im Klavierspiel gebildet, welches er in strengem Festhalten auf seine Schüler zu übertragen suchte. Es lässt sich dies nicht deutlicher, als mit den Worten ausdrücken, in denen Forkel S. 12 und 38 dies gethan hat:

„Das erste, was Bach beim Unterricht im Spielen that, war, seinen Schüler die ihm eigne Art des Anschlags zu lehren. Nach seiner Art, die Hand auf dem Klavier zu halten,*) wurden die fünf Finger so gebogen, dass die Spitzen derselben in eine gerade Linie kamen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so passten, dass kein einziger Finger bei vorkommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden musste, sondern dass jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken sollte, schon schwebe. Mit dieser Lage der Hand war nun verbunden:

1) dass kein Finger auf seine Tasten fallen oder

Clavichord (Aesthetik der Tonkunst, S. 289). Leider vermag zur Zeit Niemand mehr zu beurtheilen, welche Ausdrucksfähigkeit in diesem äusserst selten gewordenen Instrumente lag, da wohl kaum noch Jemand vorhanden sein möchte, der es spielen kann, wie es gespielt werden muss, zumal auch unser Ohr durch den volleren stärkeren Ton der jetzigen Flügel zu sehr verwöhnt sein würde. C. Ph. E. Bach (in der Einleitung seiner „Wahren Art das Klavier zu spielen") sagt von diesem Instrumente, im Gegensatz zu dem Flügel (S. 11—12) dass es, ausgenommen einen schwächeren Ton, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung und das Tragen des Tons voraus habe, weil man nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben könne. Das Clavichord sei das Instrument, „worauf man einen Clavieristen auf's genaueste zu beurtheilen fähig sei. Ein gutes Instrument müsse einen guten, nachsingenden schmeichelnden Ton haben und der Bezug müsse vertragen können, dass man es sowohl ziemlich angreifen als schmeicheln könne, damit alle Arten des forte und piano rein und deutlich herauszubringen seien.

*) Es darf hier auf Art. 12 und 13 des ersten Hauptstücks von C. Ph. E. Bach's „Wahrer Art das Klavier zu spielen" verwiesen werden, welche Forkel's Mittheilungen bestätigt.

geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden durfte,

2) die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maass des Drucks musste in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, dass der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben, sondern durch ein allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand auf dem vorderen Theile des Tastens abglitt.

3) Beim Uebergange von einem Tasten zum andern wurde durch dieses Abgleiten das Maass von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden war, in der grössesten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so dass nun die beiden Töne weder von einander gerissen wurden, noch in einander klingen konnten. Der Anschlag war auf diese Weise, wie C. Ph. Emanuel Bach sagt, weder zu lang, noch zu kurz, sondern genau so, wie er sein musste."

„Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags waren sehr mannigfaltig, nicht bloss auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und der Orgel.

1) Die gebogene Haltung der Finger machte jede ihrer Bewegungen leicht; das Hacken, Poltern und Stolpern konnte also nicht entstehen, welches man so häufig bei Personen findet, die mit ausgestreckten, oder nicht genug gebogenen Fingern spielen.

2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich und das dadurch bewirkte geschwinde Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, brachte den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so dass jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, voll und rund klang, gleichsam, als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostete dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen,

3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerlei Maass von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so tonarmen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können."

„Alles dies zusammengenommen hat endlich noch den überaus grossen Vortheil, dass alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll S. Bach mit einer so leichten Bewegung der Finger gespielt haben, dass man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, nicht mehr als bei der Trillerbewegung, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andre in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile des Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bei vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist."

„Zu allem diesem kam nun noch die von ihm ausgedachte Fingersetzung. Vor ihm und noch in seinen Jugendjahren wurde mehr harmonisch als melodisch, auch noch nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Weil das Klavier noch gebunden war, so dass mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlugen, so konnte es noch nicht rein temperirt werden. Man spielte also nur aus solchen Tonarten, die sich am reinsten stimmen liessen. Von diesen Umständen kam es, dass selbst die damaligen grössten Spieler den Daumen nicht eher gebrauchten, als bis er bei Spannungen durchaus unentbehrlich wurde. Da Bach nun anfing, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, dass selbst seine Mittelstimmen nicht bloss begleiten, sondern ebenfalls

singen mussten, da er den Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von den damals auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperiren lernte, dass es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so musste er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war. Einige haben behaupten wollen, Couperin habe in seinem 1716 herausgekommenen Werke: „l'art de toucher le clavecin" schon vor ihm diese Fingersetzung gelehrt. Allein theils war Bach um diese Zeit über 30 Jahr alt und hatte seine Fingersetzung schon lange angewendet, theils ist auch die Applicatur Couperin's von der Bach'schen noch sehr verschieden, ob sie gleich den häufigeren Gebrauch des Daumens mit ihr gemein hat. Ich sage nur den häufigeren; denn in der Bach'schen Fingersetzung wurde der Daumen zum Hauptfinger gemacht, weil ohne ihn in den sogenannten schweren Tonarten durchaus nicht fortzukommen ist. Bei Couperin hingegen nicht, weil er weder so mannigfaltige Passagen hatte, noch in so schweren Tonarten setzte oder spielte, wie Bach, folglich auch keine so dringende Veranlassung dazu hatte." *)

*) C. Ph. E. Bach sagt in dem ersten Hauptstück seiner „Wahren Art, das Klavier zu spielen" § 7 (S. 17) hierüber: „Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musikalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommneren Gebrauch der Finger sich auszudenken, besonders den Daumen, welcher ausser anderen guten Diensten hauptsächlich in schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist,

„Aus der leichten, zwanglosen Bewegung der Finger, aus dem schönen Anschlage, aus der Deutlichkeit und Schärfe in der Verbindung aufeinander folgender Töne, aus der vortheilhaften neuen Fingersetzung, aus der gleichen Bildung und Uebung aller Finger beider Hände und endlich aus der grossen Mannigfaltigkeit seiner melodischen Figuren, die in jedem seiner Stücke auf eine neue ungewöhnliche Art gewendet sind, entstand zuletzt ein so hoher Grad von Fertigkeit und (man könnte sagen) Allgewalt über das Instrument in allen Tonarten, dass es für Bach fast gar keine Schwierigkeit mehr gab. Sowohl bei seinen freien Phantasien als beim Vortrage seiner Compositionen, in welchen bekanntlich alle Finger beider Hände ununterbrochen beschäftigt sind und so fremdartige ungewöhnliche Bewegungen machen müssen, als die Melodien derselben selbst fremdartig und ungewöhnlich sind, soll er doch eine solche Sicherheit gehabt haben, dass er nie einen Ton verfehlte.“

So war Bach's Applicatur auf dem Klavier eine völlig neue. Sie bewirkte gegen das bis dahin befolgte System, bei welchem, wie erwähnt, der Daumen

---

so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hiedurch ist er auf einmal von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Hauptfingers erhoben worden.“

Aus dieser Aeusserung des Sohnes ergiebt sich jedenfalls mit völliger Zuverlässigkeit, dass Bach selbst für sich die neuere Spielart aus eigner Erfindung geschaffen zu haben glaubte. Ob Couperin bei Ausarbeitung seines Werks hievon Kenntniss gehabt, ist freilich schwer zu bestimmen.

S. 45 ibid. nimmt C. Ph. E. Bach (§ 88) sogar an, dass Couperin den rechten Gebrauch des Daumens bei Abfassung seiner Schrift „noch nicht völlig gekannt habe“. „Man siehet dies aus einigen Exempeln, alwo er besonders bei Bindungen so verfährt, dass er nehmlich zu oft und ohne Noth das Ablösen eines schon eingesetzten Fingers eintreten lässt, anstatt den Daumen zu gebrauchen oder mit einem Finger fortzugehen, welches beides leichter ist, als dieses Hilfsmittel.“

nur sehr wenig in Gebrauch gesetzt worden war, eine durchgreifende Veränderung. Auf diese Weise darf er als der Schöpfer des vollendeten Klavierspiels im modernen Sinn betrachtet werden. Zwar hatte auch Couperin unzweifelhaft einen grossen Fortschritt herbeigeführt und dem Publikum eine verbesserte Spielmethode zugänglich gemacht. Er hatte sich insofern von der bis daher gebräuchlichen Schulpraxis losgesagt, als er seinem oben genannten Werke: „l'art de toucher le Clavecin" eine gedruckte Erklärung der Spielmanieren und Verzierungen beigefügt hatte, welche bis dahin als Geheimniss der Schule betrachtet oder dem jedesmaligen Geschmack des Spielers überlassen worden waren. Indess reichte dies Verdienst an das durchgreifendere der Bach'schen Schule nicht heran. Dass Bach diejenigen Verzierungen, die er in seinen Tonstücken gespielt sehen wollte, durchweg vorschrieb, war ein nicht zu unterschätzender Fortschritt, wenngleich A. Scheibe's „kritischer Musikus" sich hiegegen als eine Verunstaltung der Harmonie und Verdunkelung des Gesanges erklärt hat.*)

---

*) Auch hierüber giebt uns C. Ph. E. Bach's „Wahre Art das Klavier zu spielen" in dem zweiten Hauptstück sehr genaue und schätzenswerthe Auskunft, wie denn dies Werk überhaupt die Theorie von Seb. Bach's Klavierunterricht recht eigentlich und in ausgezeichnetster Weise entwickelt. Dasselbe ergänzt in seinem systematisch geordneten Zusammenhange Alles, was uns über Bach's Spielart und Lehrmethode sonst dunkel geblieben sein würde, und enthält einen reichen Schatz kunstgeschichtlicher Nachrichten, welche für das Verständniss der Musik jener Zeit kaum zu entbehren sind.

Ueber die Spielart Bach's und deren grosse Vorzüge vergleiche auch Joh. Joach. Quantz, „Versuch einer Anleitung, die Flötentraversiera zu spielen", Hauptstück XVII, Abschnitt VI, § 18, worin derselbe sich bezüglich des von ihm empfohlenen Systems „auf das Exempel eines der allergrössesten Klavierspieler, der es so ausübte und lehrete", beruft.

Dies verdienstvolle Werk, im Jahre 1732 erschienen, mag nicht ohne Einfluss auf die Herausgabe des obigen Werks von C. Ph. E. Bach gewesen sein.

Was von Bach's vorzüglichem Klavierspiel gesagt worden ist, kann im Allgemeinen auch auf sein Orgelspiel angewendet werden. Klavier und Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beider Instrumente ist so verschieden, als ihre beiderseitige Bestimmung verschieden ist.

Auch hier sei es erlaubt, auf Aeusserungen Forkel's Bezug nehmen zu dürfen, welcher, als der Zeit des Meisters am nächsten stehend, auch am meisten competent war, über sein Orgelspiel mit Sicherheit ein Urtheil auszusprechen. Indem er sich zunächst über seine Behandlung des Pedals äussert, sagt er:

„Neben der besonderen Art, die getheilte Harmonie zur Geltung zu bringen, bediente sich Bach noch ausserdem des obligaten Pedals, von dessen wahrem Gebrauche nur wenige Orgelspieler etwas wissen. Er gab mit dem Pedale nicht bloss Grundtöne oder diejenigen an, die bei gewöhnlichen Organisten der kleine Finger der linken Hand zu greifen hat, sondern er spielte eine förmliche Bassmelodie mit seinen Füssen, die oft so beschaffen war, dass mancher mit fünf Fingern sie kaum herausgebracht haben würde."*)

„Zu allem diesem kam noch die eigne Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband, oder seine Art zu registriren. Sie war so ungewöhnlich, dass manche Orgelmacher und

---

*) Siebigke (Museum berühmter Tonkünstler S. 21) sagt von dem Pedalspiel Bach's: „Auf dem Pedale mussten seine Füsse jedes Thema, jeden Gang der Hände auf das genaueste nachahmen. Nicht ein Vorschlag, nicht ein Mordent, nicht ein Pralltriller durfte fehlen oder nur weniger nett und rund zu Gehör kommen. Er machte mit beiden Füssen zugleich lange Doppeltriller, während die Hände nichts weniger als müssig waren, und Herr Hiller sagt nicht zu viel, wenn er behauptet, dass Bach mit den Füssen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Klavierspielers Mühe machen würden."

Organisten erschraken, wenn sie ihn registriren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, dass die Orgel gerade so am besten klang und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registriren nicht hervorgebracht werden konnte. Diese ihm eigne Art zu registriren war eine Folge seiner genauen Kenntniss des Orgelbaues, sowie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Stimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er ausserdem nie verfallen sein würde. Diese Vereinigung und Anwendung der angeführten Mittel auf die üblichen Formen der Orgelstücke brachte das grosse, feierlich erhabene, der Kirche angemessene, beim Zuhörer heiligen Schauer und Bewunderung erregende Orgelspiel J. S. Bach's hervor. Seine tiefe Kenntniss der Harmonie, sein Bestreben, alle Gedanken fremdartig zu wenden, um ihnen auch nicht die mindeste Aehnlichkeit mit der ausser der Kirche üblichen Art musikalischer Gedanken zu lassen, seine der reichsten, unerschöpflichsten und stets unaufhaltsam fortströmenden Phantasie entsprechende Allgewalt über sein Instrument mit Hand und Fuss, sein sicheres und schnelles Urtheil, mit welchem er aus dem ihm zuströmenden Reichthum an Gedanken nur die zum gegenwärtigen Zwecke gehörigen zu wählen wusste, kurz, sein grosses Genie, welches Alles umfasste, Alles in sich vereinigte, was zur Vollendung einer der unerschöpflichsten Künste erforderlich ist, brachte auch die Orgelkunst so zur Vollendung, wie sie vor ihm nie war und nach ihm schwerlich sein wird. So konnte Quanz*) mit Recht

*) Friedrich's des Grossen Lehrer auf der Flöte. Vergleiche dessen oben bereits erwähnten „Versuch über die Anweisung: Die

von ihm sagen: „Endlich hat der bewunderungswürdige Bach in den neuern Zeiten die Orgelkunst zu ihrer grössten Vollkommenheit gebracht. Nur ist zu wünschen, dass dieselbe nach seinem Absterben wegen der geringen Zahl derjenigen, die noch einigen Fleiss darauf wenden, sich nicht wieder dem Abfalle oder gar dem Untergange nähern möge.

„Wenn J. S. Bach ausser den gottesdienstlichen Verrichtungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, dass es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hatte. Zuerst gebrauchte er das Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor etc., immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluss mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersten Themas herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwei andere beigemischt wurden. Dies ist eigentlich diejenige Orgelkunst", so schliesst Forkel diese Stelle seiner Auseinandersetzungen, „welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in J. S. Bach nicht nur lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte."

Dass diese wunderbare technische Vollendung und geistige Beherrschung des Instruments dem grossen

---

Flöte zu spielen" (Hauptstück XVIII, § 83). Es ist dies überhaupt ein für die Geschichte der Musik in höchstem Grade schätzbares und vortreffliches Werk.

Künstler einen ausserordentlichen Ruf verschafft hatte und er namentlich unter den Organisten der näheren und ferneren Umgebung für den ersten Orgelspieler der Zeit gehalten wurde, kann nicht befremden. — Er kam einst in eine Stadt, wo sich ein sehr geschickter Orgelspieler befand, in dessen Kirche zwei Orgeln waren, eine grössere und eine kleinere. Bach machte mit ihm Bekanntschaft und sie wurden einig, zu ihrem Vergnügen einander auf den Orgeln zu „verführen", d. h. in allerhand Arten von Phantasie ihre Kräfte zu versuchen. Der Wettstreit wurde eine Zeit lang fortgesetzt, und es schien, als ob die 4 Hände und 4 Füsse von einem einzigen Kopfe geleitet würden. Nach und nach fing Bach an, in den höheren Contrapunkt überzugehen, verdoppelte, theilte die Sätze, combinirte mehrere Motive, versetzte sie in Gegenbewegung, brachte sie in enge Nachahmungen u. s. w. Der Orgelspieler des Orts suchte ihm zu folgen. Aber es entstanden Lücken, er suchte, stolperte, kam wieder ins Geleise und verfing sich wieder in Irrungen. Endlich stand er auf, ging zu seinem Gegner, dem er den Sieg zugestand, bat ihn, sein kunstreiches Orgelspiel allein fortzusetzen und sagte ihm geradezu, dass er kein Anderer als Bach sein könne. — Hiermit hatte er aber alles gesagt, was nöthig war, um zu erkennen zu geben, dass dieser als der erste Künstler seiner Zeit auf der Orgel bekannt sei.

Es war natürlich, dass ein Mann von dieser eminenten Virtuosität und von seiner gründlichen Kenntniss aller Bedingungen und Bedürfnisse, welche erforderlich sind, um ein Orgelwerk in vollkommenen Zustand herzustellen, als eine besondere Autorität für dies Instrument betrachtet werden musste. Man hat ihn daher nicht nur häufig und bis in die späteste Zeit seines Lebens zur Prüfung von Organisten und Orgel-Candidaten, sondern auch, wie wir dies schon bei der Orgel der Liebfrauen-Kirche zu Halle gesehen

haben, zur Fertigung von Dispositionen für neue Orgelwerke und zur Untersuchung und Begutachtung solcher berufen. Auch hier war jene strenge Gewissenhaftigkeit, welche sein ganzes Leben ausgezeichnet hat, für sein Urtheil stets allein maassgebend und hat dem ehrenwerthen, ernst und rechtlich denkenden und handelnden Manne ohne Zweifel manchen Feind und Gegner gemacht, der es sich sonst hätte zur Ehre schätzen müssen, von ihm beurtheilt zu werden. So der bereits erwähnte dänische Kapellmeister Adolf Scheibe, welcher in früheren Jahren bei der Probe für eine Organistenstelle von ihm nicht günstig beurtheilt worden war und sich dafür später an ihm in dem von ihm herausgegebenen „kritischen Musikus" gerächt hat.*)

Freilich würde es schwer gewesen sein, einen Mann zu täuschen, welcher mit dem Bau und der Behandlung des Instruments so durch und durch vertraut war. Forkel erzählt, dass er bei der Prüfung von Orgeln stets damit angefangen habe, alle klingenden Stimmen zu ziehen, und dann das Werk so vollstimmig wie möglich zu spielen, um zu sehen, „ob das Ding auch eine gute Lunge habe." Dann erst sei er an die Untersuchung der einzelnen Theile gegangen.

Als Beispiel seiner unpartheiischen Gewissenhaftigkeit erzählt Mizler, dass Bach bei der Untersuchung einer neuen Orgel in einer Kirche zu Leipzig, unweit davon er später beigesetzt worden, mit ganz besonderer Schärfe verfahren habe. Der Verfertiger des Werks sei ein Mann gewesen, der in den letzten Jahren seines hohen Alters gestanden habe. Es wird bedeutsam hinzugefügt, „dass der vollkommene Bei-

*) Doch war Scheibe gegen Bach nicht so durchweg ungerecht, wie dies gewöhnlich angenommen wird. Dies ergiebt sich beispielsweise aus der weiter unten ersichtlichen Beurtheilung von Bach's Klavier-Concert in F-dur.

fall, den Bach über das Werk öffentlich ertheilt, sowohl dem Orgelbauer, als auch „wegen gewisser Umstände“ ihm selbst zu nicht geringer Ehre gereicht hätte.“

Was Mizler nicht sagt, ist, dass der bezeichnete alte Orgelbauer kein anderer als Johannes Scheibe, der Vater des dänischen Kapellmeisters Adolph Scheibe war, der sich durch seine hämischen Glossen über Bach's Compositionen so schwer an ihm vergangen hatte. Joh. Scheibe hatte die gedachte Orgel in den Jahren 1742 bis 1744 neu gebaut und das Werk war von Neidern und Gegnern vielfach bemängelt worden. Bach und Zacharias Hildebrand, ein bedeutender Orgelbauer und Silbermann's bester Schüler, erhielten den Auftrag, die Orgel zu prüfen. Die Untersuchung dauerte mehrere Tage und soll besonders scharf gewesen sein. Um so ehrenvoller war für den alten Scheibe der Ausgang, über den sich Bach, wo er nur konnte, aussprach.*)

Es ist uns ausser der bereits angeführten Abnahme der Orgel zu Halle ein interessantes Gutachten über eine solche Orgelprüfung aus Bach's späterer Zeit aufbewahrt worden, derselben Prüfung, auf welche er sich in seinem Gesuch an den Rath zu Naumburg wegen Uebertragung einer Organistenstelle an seinen Schwiegersohn Altnikol bezogen hat. Es wird nicht ohne Interesse sein, dasselbe kennen zu lernen. Es lautet:

„Da Ew. Hoch Edlen und Hochweisen Rath der Stadt Naumburg Hochgeneigtest gefallen wollen uns Endes Unterschriebenen die Ehre zu erweisen, dero von Grund aus reparirtes und von Herrn Hildebrandten

*) Hilgenfeld, S. 50.

Bach hätte, wie seiner Zeit berichtet worden, auch schon die von dem alten Scheibe in den Jahren 1710—1717 gebaute Orgel der Pauliner-Kirche abgenommen.

fast gantz neu erbautes Orgelwerk in der Kirche zu St. Wenzeslai zu visitiren, und nach dem darüber diesfalls aufgerichteten und uns überreichten Contract uns Examiniren zu lassen, Als ist solches von uns gewissenhaft und Pflichtmässig geschehen, und hat sich geäussert, dass alle und jede im Contracte Specificirte und versprochene Stücke, als Claviere, Bälge, Windladen, Canaele, Pedal und Manual, Regierung, nebst dazu gehörigen Stücken, Registern und Stimmen, sowohl offnen und gedeckten, als Rohr-Werken, würklich dar sind, auch überhaupt alles und jedes mit Fleisse verfertiget und die Pfeifen aus versprochener Materia richtig geliefert worden; da denn zugleich nicht unerinnert bleiben kann, dass ein Blasebalg mehr, wie auch eine Stimme unda Maris genannt, so im Contract nicht befindlich eingebracht worden. Jedoch will nöthig sein, dass Hr. Hildebrandt angehalten werde, dass ganze Werk, von Stimmen zu Stimmen, noch mahlen durch zu gehen und eine bessere egalitet, sowohl in der Intonation, als Claviatur, und Registratur zu beobachten. Habens noch mahlen gewissenhaft und Pflichtmässig bezeugen, eigenhändig unterschrieben, und mit unsern gewöhnlichen Siegel bekräftigen wollen.

(L. S.) Joh. Sebastian Bach
Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff Compositeur.

(L. S.) Gottfried Silbermann
Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff und Land Orgel Bauer.

Gewiss zwei Namen von prächtigem Klange neben einander.

Wenn das Werk, das er geprüft, ein gutes, und er davon befriedigt war, machte es Bach Vergnügen, noch eine Zeit lang für sich und zur Bewunderung derer, die anwesend waren, zu spielen. „Er zeigte dadurch jedesmal aufs neue, dass er wirklich „der

Fürst aller Clavier- und Orgelspieler sei", wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication genannt hatte."*)

In jedem Falle war es ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst, dass ein Mann von den grossen Gaben unsres Meisters es war, der das Handwerksmässige, den Schlendrian über den Haufen warf, der sich in die Kunst des Orgelspiels eingeschlichen hatte, der diese herrliche Kunst vermöge seiner Autorität und seiner überwiegenden Kenntniss der, einem jeden Werke erforderlichen Behandlung in ihre Würde und in ihr Recht wieder einsetzte. Insbesondere war es die Kunst des Registrirens gewesen, für welche gewisse Vorschriften bestanden, die schablonenmässig befolgt wurden. Es gab eine Reihe von Register-Combinationen, welche die Eingeweihten als Kunstgeheimniss betrachteten, das sich von einem Orgelspieler auf den anderen fortpflanzte. Alles dies ward durch sein System, das sich auf die eigentliche kunstgemässe Wirkung stützte, beseitigt. Ein neuer Geist war in das stockende Leben gekommen, das der alte Reinken schon gestorben geglaubt hatte.

Dass dem grossen Meister die Anerkennung seiner Zeitgenossen nicht gefehlt hat; ist bereits angeführt. Doch möchten wir ungern unterlassen, hier jenes Urtheils zu erwähnen, welches einer seiner hervorragenden Zeitgenossen, J. M. Gessner, der ihm als College an der Thomas-Schule während seines Rectorats an derselben in den Jahren 1730 bis 1734 nahe gestanden hatte, in so schöner und ehrender Weise über ihn ausgesprochen hat. Gessner sagt nämlich in einer Anmerkung zum 12. Cap. des ersten Buchs der Inst. orat. seines Quintilian (1738), indem er von der Musik der Alten redet:

---

*) Forkel, S. 23.

„Alles dies, mein lieber Fabius, würdest du für sehr wenig halten, wenn es dir gestattet wäre, aus der Unterwelt empor zu steigen und Bach zu hören, dessen ich erwähne, weil er früherhin mein College auf der Thomana zu Leipzig war. Dass du ihn sähest, wie er mit beiden Händen und vollen Fingern, sei es unser Klavier, jene Zusammenfassung vieler Zithern in einem Instrument, sei es das Instrument aller Instrumente beherrscht, dessen unbegrenzte Zahl von Stimmen durch Blasebälge belebt wird, indem er hier mit beiden Händen, dort mit schnellster Benutzung seiner Füsse die verschiedensten und doch ineinandertönenden Klänge hervorruft. Wenn du ihn sähest, wie er, während er hier hervorbringt, was viele deiner Zitherspieler und sechshundert Flötenbläser nicht zu Stande bringen würden, dort zugleich 30 bis 40 Musiker, den einen mit Winken, den anderen mit dem Taktschlagen des Fusses, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung erhält, diesem mit hoher, jenem mit tieferer Stimme, dem dritten in mittlerer Lage den Ton angiebt etc. etc. Sonst, mein Fabius, ein besonderer Verehrer des Alterthums, bin ich der Meinung, dass mein einer Bach und wer ihm etwa gleich, viele Orpheus und zwanzig Arions in sich vereinigt."

Solchergestalt war das Klavier- und Orgelspiel des berühmten Mannes. Betrachten wir nun die Art und Weise, in der er seine Kunst auf seine Schüler zu verpflanzen bemüht war, so finden wir, wie er vor allem darnach strebte, diese die ihm selbst eigenthümliche Art des Anschlags zu lehren.

„Zu diesem Behuf mussten sie mehrere Monate hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beider Hände mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und sauberen Anschlag üben. Unter einigen Monaten konnte keiner von diesen Uebungen loskommen und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monate lang fortgesetzt werden müssen. Fand

sich aber, dass irgend einem derselben nach einigen Monaten die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger und noch mehr die 15 zweistimmigen Inventionen. Beide Werke schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabei bloss auf das gegenwärtige Bedürfniss des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beiden Händen verbunden."

„Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen grösseren Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wusste, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nämlich er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: „So muss es klingen."*)

„So zweckmässig und sicher Bach's Lehrart im Spielen war, so war sie auch in der Composition. Den Anfang machte er nicht mit trocknen, zu nichts führenden Contrapunkten, wie es zu seiner Zeit von anderen Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meinung nicht für den Componisten,

*) Bach hielt es für schädlich, seine Schüler mit zu vielen leichten Stücken aufzuhalten, weil er der Meinung war, dass sie dadurch zu sehr auf einer und derselben Stelle festgehalten würden. Vielmehr suchte er sie nach und nach an schwerere Sachen zu gewöhnen. Er legte ihnen deren von seiner eigenen Composition vor.

Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, von C. Ph. E. Bach. S. 14.

sondern für den blossen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbass und drang dabei sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an die Choräle. Bei diesen Uebungen setzte er selbst anfänglich die Bässe und liess von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach liess er sie auch die Bässe machen. Ueberall sah er nicht nur auf die höchste Reinheit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fliessenden Gesang aller Stimmen. Was für Muster er selbst in dieser Art geleistet hat, weiss jeder Kenner; seine Mittelstimmen sind so sangbar, dass sie als Oberstimmen gebraucht werden könnten. Nach solchen Vorzügen mussten auch seine Schüler in diesen Uebungen streben, und ehe sie nicht einen hohen Grad von Vollkommenheit hierin erreicht hatten, hielt er es nicht für rathsam, sie eigne Erfindungen versuchen zu lassen. Ihr Gefühl für Reinigkeit, Ordnung und Zusammenhang in den Stimmen, musste erst an anderen Empfindungen geschärft und gleichsam zu einer Gewohnheit werden, ehe er ihnen zutraute, dieselben Eigenschaften ihren eignen Erfindungen geben zu können."

„Ueberdiess setzte er bei allen seinen Compositions-Schülern die Fähigkeit musikalisch zu denken voraus. Wer diese nicht hatte, erhielt von ihm den aufrichtigen Rath, sich mit der Composition nicht zu beschäftigen. Daher fing er auch, sowohl mit seinen Söhnen als mit anderen Schülern, das Compositions-Studium nicht eher an, bis er Versuche von ihnen gesehen hatte, worin er diese Fähigkeit, oder das, was man musikalisches Genie nennt, zu bemerken glaubte. Wenn sodann die erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von der Fuge vor, und machte mit zweistimmigen den Anfang u. s. w.

In allen diesen und anderen Compositionen hielt er seine Schüler strenge an

1) ohne Klavier aus freiem Geiste zu componiren. Diejenigen, welche es anders machten, schalt er Klavier-Ritter,

2) ein stetes Augenmerk sowohl auf den Zusammenhang jeder einzelnen Stimme für und in sich, als auf ihr Verhältniss gegen die mit ihr verbundenen und zugleich fortlaufenden Stimmen zu haben. Keine, auch nicht eine Mittelstimme, durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton musste seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam, oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es eben, was die Bach'sche Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, so dass ein Ton, welcher in den Alt gehört, nun in den Tenor geworfen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrerer Töne bei einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Worte Mantschen bezeichnet haben soll, findet sich weder bei ihm selbst, noch bei irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drei, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und dem anderen so lange zuhören, bis sie selbst wieder etwas Zweckmässiges zu sagen hatte. Kamen aber auf einmal mitten in der besten Unterredung ein paar unberufene und unbescheidene Töne in ihre Mitte gestürzt und wollten ein Wort, vielleicht

gar nur eine Sylbe eines Wortes ohne Verstand und Beruf mitsprechen, so hielt Bach dies für eine grosse Unordnung und bedeutete seine Schüler, dass sie nie zu gestatten sei."

„Bei aller Strenge dieser Art gestattete er dennoch auf einer andern Seite seinen Schülern grosse Freiheiten. Sie durften im Gebrauch der Intervallen, in den Wendungen der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, nur musste nichts vorkommen, was dem musikalischen Wohlklang oder der völlig richtigen, unzweideutigen Darstellung des inneren Sinnes, um deswillen alle Reinigkeit der Harmonie gesucht wird, nachtheilig sein konnte. So wie er selbst hierin alle Möglichkeiten versucht hat, so sah er es auch gerne, wenn seine Schüler es thaten. Auch schränkte er sich überhaupt nicht so, wie seine Vorgänger, bloss auf den reinen Satz an sich ein, sondern nahm überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklich guten Composition, nämlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls, auf den Rhythmus, auf Melodie etc. Wer die Bach'sche Lehrmethode in der Composition nach ihrem Umfange kennen lernen will, findet sie in Kirnberger's „Kunst des reinen Satzes" hinlänglich erläutert."

„Endlich durften seine Schüler, so lange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, ausser seinen eigenen Compositionen nichts als klassische Stücke studiren und kennen lernen."

Auf diese Weise hat Bach, neben der grossen Zahl von Schülern, welche nur aus Liebe zur Kunst und herbeigezogen durch seinen ausserordentlichen Ruf, seinen Unterricht suchten, ohne gerade Musiker von Fach zu sein, und ausser den schon früher genannten Schülern Johann Martin Schubart, Johann Tobias Krebs, Johann Caspar Vogler und seinen eigenen Söhnen noch folgende Schüler gebildet,

welche sich in der Kunstgeschichte mehr oder weniger einen Namen erworben haben, zum Theil Musiker von hohem Range gewesen sind.

Der älteste von Bach's Schülern zu Leipzig war Heinrich Nicolaus Gerber, später Hoforganist des Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen und Vater des berühmten Lexikographen Ernst Ludwig Gerber. Er studirte im Jahre 1724 zu Leipzig und nahm von dort ab zwei Jahre lang bei Bach mit solchem Erfolge Unterricht, dass ihm schon 1728 eine Organisten-Stelle zu Heringen (Schwarzburg-Rudolstadt) übertragen werden konnte.

Obenan unter Bach's sonstigen zahlreichen Schülern stehen natürlich seine beiden Söhne Friedemann und Emanuel, ersterer bei dem Dienstantritt seines Vaters in Leipzig im dreizehnten, der zweite im neunten Lebensjahre. Ihnen trat weiterhin noch Johann Gottfried Bernhard, 1715 geboren, hinzu. Mit Philipp Emanuel gemeinschaftlich unterrichtete der Vater Johann Ludwig Krebs, den Sohn seines früheren Schülers zu Weimar, der in seinem dreizehnten Lebensjahre in die Thomas-Schule zu Leipzig gekommen war, um dort zum Gelehrtenstande vorbereitet zu werden. Bach hat ihm 9 Jahre hindurch, von 1726 bis 1735, unausgesetzt Unterricht ertheilt und ihn zu einem der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, so wie zu einem ausgezeichneten Tonsetzer ausgebildet. Der Meister hat von ihm bei einer Gelegenheit gesagt: „er habe nur einen Krebs in seinem Bache gefangen" und dadurch zu erkennen gegeben, welchen grossen Werth er auf die Ausbildung eines so hervorragenden Schülers legen zu können glaubte.*)

*) Krebs war zuerst Schlossorganist in Zeitz, dann in Zwickau, später Herzoglich Gothaischer Schlossorganist in Altenburg und starb 1780 in hohem Alter. Er hat namentlich für die Orgel viele und vortreffliche Sachen geschrieben.

Wir nennen ferner: Gottfried August Homilius, später Organist an der Frauen-Kirche zu Dresden, dann Musikdirector der drei Hauptkirchen und Cantor an der Kreuzschule daselbst, als Kirchen-Componist von hervorragender Bedeutung.

Johann Friedrich Doles, zuerst Cantor in Freiberg, nach Harrer's, des Nachfolger Bach's, im Jahre 1755 erfolgtem Tode Musikdirector der beiden Hauptkirchen und Cantor an der Thomas-Schule zu Leipzig.

Johann Christof Altnikol, Bach's Schwiegersohn, seit 1748 Organist zu Naumburg.

Fischer, Organist zu Schmalkalden.

Christoph Transchel, zuerst in Leipzig, dann in Dresden, ein überaus beliebter und berühmter Musiklehrer.

Goldberg aus Königsberg, Kammermusikus in Diensten des Grafen Kaiserlingk, derselbe, für den Bach die Arie mit den dreissig Variationen geschrieben hat.

Johann Friedrich Agricola, Klavierspieler und Compositeur in der Kapelle Friedrich's des Grossen zu Berlin, nach Graun's Tode dessen Nachfolger im Amte als Kapellmeister.

Johann Philipp Kirnberger (geboren 1721, starb 1783), der bedeutendste Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, welcher berufen war, die Schule Bach's und seine Gründanschauungen über Harmonie-Lehre und Composition der Nachwelt in treuester Gewissenhaftigkeit zu überliefern. Er ward nach Bach's Tode Königlich preussischer Hofmusikus und Lehrer der Prinzessin Amalia Anna, der Schwester Friedrich's des Grossen.

Carl Friedrich Abel, berühmter Künstler auf der Gambe, zuletzt Kammervirtuos der Königin Charlotte von England.

Johann Gottfried Mützel, Organist in Riga.

Christoph Nichelmann, später zweiter Clavicembalist bei Friedrich dem Grossen, geboren

1717, kam 1730 auf das Alumneum der Thomas-Schule und nahm bei Bach noch besonderen Unterricht in der Composition, während er bei W. Friedemann Bach Klavierunterricht hatte.*)

Johann Schneider, später Organist an der Nikolai-Kirche in Leipzig, dessen Vorspiele auf der Orgel von so gutem Geschmacke waren, dass man in diesen Stücken, wie Mizler in seiner musikalischen Bibliothek (3. Bd. Th. 3, S. 532) sagt, „ausser von Herrn Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts besseres hören konnte."

Johann Christian Kittel, der als Organist an der Martini-Kirche zu Langensalza, dann an der Prediger-Kirche zu Erfurt eine unverdient dürftige Subsistenz gefunden, Bach's letzter Schüler, welcher, wie Carl Philipp Emanuel Bach die Theorie des Klavierspiels und wie Kirnberger die der Bach'schen Compositionslehre, so dessen Orgelkunst durch ein vortreffliches Werk „der angehende praktische Organist" im Druck der Nachwelt veranschaulicht hat.

Ausser diesen Schülern hat Ph. E. Bach nach Forkel (S. 44) noch Voigt aus Anspach und einen Organisten Schubert als Schüler seines Vaters bezeichnet, wusste aber von ihnen nur zu sagen, dass sie erst in dessen Haus gekommen seien, nachdem er es schon verlassen hatte.

Zu den Schülern des grossen Meisters gehört ferner:

Lorenz Christoph Mizler, der erste Biograph Bach's (geboren 1711, gestorben 1778), seiner Zeit Stifter der musikalischen Societät zu Leipzig, welcher während seiner Studienjahre (1732—1735) Bach's Unterricht genossen hat.

Johann Gotthilf Ziegler, Organist zu Halle,**) endlich

*) Marpurg. Historisch-kritische Beiträge. Th. I, S. 533

**) In dem von Chrysander, Bd. 2 der Jahrbücher für musikalische

Christian Heinrich Gräbner, Organist an der Frauen-Kirche zu Dresden, und

Carl Hartwich, im Jahre 1733 Studiosius der Theologie und Musik.*)

Albert Schiffner in einem Aufsatze der Neuen Zeitschrift für Musik (1840 Th. I.) betitelt: „Bach's geistige Nachkommenschaft" nennt, — es ist uns unbekannt, auf Grund welcher Quellen — unter Bach's Schülern auch den späteren Herausgeber des „kritischen Musikus", den dänischen Kapellmeister Scheibe, denselben, der, wie bereits bemerkt ist und wie man weiterhin ersehen wird, eine litterarische Unbill an dem grossen Tonsetzer verübt hat. Da er 1708 geboren,**) „erst später, nachdem er in Sondershausen meist schon ausgebildet gewesen, noch Sebastian's höheren Unterricht gesucht habe", so würde die Zeit dieses seines Unterrichts jedenfalls nur in die Mitte der Leipziger Periode, etwa von 1732 ab, haben fallen können.

Von weniger gekannten Namen nennt derselbe Schiffner in der a. a. O. von ihm aufgestellten Tafel ferner: Zang, Dorn, Straube, Kreysing, Joh. Trier, Graff, Peter Schinart (oder Schinnert),

---

Wissenschaft S. 201, mitgetheilten Meldungsschreiben Ziegler's um die Organistenstelle bei der Liebfrauen-Kirche zu Halle vom 1. Februar 1746 nennt sich derselbe in Bezug auf das Choralspielen einen Schüler Seb. Bach's. Zu diesen hat ihn auch Albert Schiffner (siehe weiter unten) gerechnet.

Chrysander sagt, dass Kirchhoff ihm schon 1716 das Zeugniss musikalischer Reife ausgestellt habe. Demnach würde er in jedem Falle einer der früheren Schüler Bach's gewesen sein.

*) Von den beiden letztgenannten steht die Eigenschaft als Schüler J. S. Bach's nur fest durch ihre eigenen Angaben bei ihrer Meldung um die Organistenstelle der Sophien-Kirche in Dresden, im Jahre 1733. Siehe die Acten des Stadtraths zu Dresden über die Besetzung dieser Stelle, de 1733—1753 Sect. III, Cap. VII, Nro. 67, Fol. 1 und 9.

**) A. Scheibe ist im Jahre 1766 gestorben.

Chr. Samuel Barth, J. Mathias Rembt, und endlich Georg Einike, der aber vorher auch als Scheibe's Schüler bezeichnet worden ist. In den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen" findet man ferner (S. 92) einen Johann Peter Kellner (geboren 1705, gestorben 1760) als Schüler Bach's genannt, der sonst nirgend unter diesen aufgeführt wird. Endlich ist noch Ernst Bach, des Meisters Neffe aus Ohrdruff, hinzuzufügen.

Es ist natürlich, dass die Unterweisung so zahlreicher Schüler, denen auch sein jüngerer Sohn Johann Christoph Friedrich (der Bückeburger) angehört hat und von denen Kittel, der letzte derselben, erst 1748 in Bach's Haus kam, die ganze Zeit seiner Leipziger Periode ausgefüllt haben muss. Es ist uns aber der Uebersicht wegen zweckmässig erschienen, dieselben an dieser Stelle zusammen zu fassen und so der vereinzelten, chronologisch kaum ausführbaren Besprechung derselben nach der Zeit ihres Unterrichts vorzugreifen.

Wie ernst Bach es fortwährend mit diesem Unterricht nahm, geht aus folgender Erzählung hervor, welche wir der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1838 II. S. 109 entnehmen. Es heisst dort: dass Kirnberger, als er den Unterricht bei Bach begonnen, sich so angestrengt habe, dass er ein Fieber bekam und 18 Wochen lang das Zimmer habe hüten müssen. In der fieberfreien Zeit habe er dennoch mit ausserordentlichem Fleiss gearbeitet, und als Bach dies bemerkt, habe er sich erboten, zu ihm zu kommen, da ihm das Ausgehen nachtheilig sein könne und das Hin- und Herschicken der Schriften mühsam gewesen sei. Kirnberger habe eines Tages dem Meister zu verstehen gegeben, dass er nicht im Stande sein werde, ihm für seine Bemühungen erkenntlich genug zu sein. Hierauf habe ihm Bach erwidert: „Sprechen Sie, mein lieber Kirnberger, nichts von Erkenntlichkeit. Ich

freue mich, dass Sie die Musik aus dem Grunde studiren wollen und es wird nur von Ihnen abhängen, so viel mir davon bekannt geworden, sich ebenfalls zu eigen zu machen. Ich verlange nichts von Ihnen, als die Versicherung, dass Sie dies Wenige zu seiner Zeit auf andere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die sich nicht mit dem gewöhnlichen Lirum larum begnügen mögen."

Es ist zu bedauern, dass die Neue Zeitschrift für Musik die Quelle, welcher diese, jedenfalls für die Kenntniss des Charakters Bach's interessante Geschichte entnommen ist, nicht mittheilt.

Von seiner Gewissenhaftigkeit giebt ferner Zeugniss, dass sein Schüler Gerber von ihm erzählt hat, wie er während der Dauer seines Unterrichts sich die Mühe nicht habe verdriessen lassen, ihm die sämmtlichen Fugen und Präludien des wohltemporirten Klaviers mindestens dreimal vorzuspielen, um ihm zu zeigen, wie dieselben aufgefasst und wiedergegeben werden müssten.

Wie hoch die Schüler den Meister in seiner Autorität geachtet haben, das ergiebt sich deutlich aus dem Gesuch vom 25. August 1733, in welchem Johann Ludwig Krebs sich (gleichzeitig mit seinem Vater Johann Tobias und mit C. Ph. Emanuel Bach) um eine Organistenstelle zu Naumburg beworben hatte. Er sagt dort, dass er von Jugend an, theils unter treuer Anweisung seines lieben Vaters in Buttstädt, theils „unter der hochzuschätzenden Anführung des weltberühmten Herrn Bach's in Leipzig sieben Jahre und drüber" sich dieser Wissenschaft (der Orgelkunst) ergeben habe.

In jedem Falle suchte der grosse Meister seine Zeit und Sorgfalt nur denen zu Theil werden zu lassen, welche durch ihre Gaben dazu geeignet waren. Diejenigen, bei welchen ihm dies nicht der Fall zu sein schien, wies er zurück. So nur war es möglich,

die wirklichen Talente zu bilden, ihnen jene aufopfernde Aufmerksamkeit zu widmen, durch welche sie zu Meistern in der unerreichten Kunst ihres Lehrers erhoben werden konnten.*)

Inzwischen arbeitete Bach neben den Geschäften, welche ihm der Unterricht so vieler Schüler, das Cantorat an der Thomas-Schule und die Leitung der Musik in den Kirchen Leipzigs übrig liess, mit unverändertem und unermüdetem Fleisse an seinen grossen Tonwerken fort, welche die Bestimmung hatten, die Kirchenmusik zu reguliren, d. h. sie mit der gottesdienstlichen Feier der betreffenden Sonn- oder Festtage in geordneter Folge und Vollständigkeit in Uebereinstimmung zu setzen. Bis zum Jahre 1729 hatte er jene Arbeiten vollendet, welche durch die Kühnheit ihrer Conception und die wunderbare Meisterschaft in der Ausarbeitung vor Allem dazu berufen waren, den Namen ihres Meisters zu verewigen. Wir meinen die Passions-Musiken, deren grösseste dem Jahre 1728—29 angehört, und welche bis jetzt als ein noch unerreichtes Kunstwerk dasteht.

C.

Die Passions-Musiken.

Bach hat, wie Mizler und Forkel übereinstimmend melden, fünf sogenannter Passions-Musiken geschrieben.

Diese standen muthmaasslich mit jenen fünf voll-

*) Wie sehr die Schule S. Bach's auf die nachfolgenden Generationen fortgewirkt und dadurch die Continuität mit dem grossen Künstler und seiner Zeit festgehalten hat, möge man daraus ersehen, dass der oben genannte Chr. Kittel (1732 bis 1809) zuletzt Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt, einen Schüler hatte, M. G. Fischer

ständigen Jahrgängen von Kirchen-Musiken in Zusammenhang, deren Mizler in seinem Verzeichniss der hinterlassenen Werke des grossen Tonmeisters Erwähnung thut.

Von jenen fünf Passions-Musiken sind nur zwei auf uns gekommen, nämlich:

1. Die Johannes-Passion.
2. Die Passion nach dem Evangelio St. Matthäi.

Ein drittes Passions-Oratorium nach dem Evangelio St. Lucae, von welchem ein Exemplar, von Bach's eigener Hand geschrieben, in München und eine Abschrift zu Berlin, diese mit der Bezeichnung „di J. S. Bach in Leipzig", vorhanden ist, unterliegt hinsichtlich seiner Echtheit den begründetsten Zweifeln.

Allerdings würde es schwer zu erklären sein, aus welchem Grunde Bach sich die Mühe genommen haben sollte, ein so schwaches Werk, wie das in Rede stehende ohne Zweifel ist, mit eigner Hand, und zwar, dem Anschein nach zu urtheilen, in der Zeit seiner höchsten Vollkommenheit, abzuschreiben, wenn es sich nicht etwa darum gehandelt hätte, ein Product seiner ersten Thätigkeit als Tonsetzer, vielleicht unter Beseitigung der hervortretendsten Auswüchse, zurückzulassen; denn für ein fremdes Werk von der Unbedeutendheit des vorliegenden würde die daran verwendete Zeit, Mühe und Arbeit noch mehr verloren erscheinen.

Dennoch wird es dem aufmerksamen Beurtheiler schwer werden, sich zu einer Anerkennung der Autorschaft Bach's, selbst unter der Voraussetzung der Entstehung des Werks in der Zeit seiner allerfrühsten Jugend, zu entschliessen. Denn die partite diverse

(1773 bis 1829), der an derselben Kirche Organist war, und dessen Schüler E. L. Gerhardt (1787 bis 1862) wiederum Organist an dieser Kirche, des jetzigen Organisten an der Neuen Kirche zu Arnstadt, H. B. Stade, geboren 1816, Lehrer war. Alle diese Schüler waren Nachfolger Bach's in dessen Geiste und in seinem strengen Style.

aus Arnstadt und die Rathswahl-Cantate zu Mühlhausen lassen den Anfänger Bach schon in einem ganz anderen Lichte sehen. Melodie, Stimmführung, contrapunktische Behandlung und Declamation sind in der vorliegenden Passions-Musik dem Geiste Bach's völlig fremd. Die Behandlung der zahlreichen Choräle in ihrer einfachen Harmonienfolge weicht von allem, was wir in dieser Weise von Bach kennen, durchaus ab. Kaum das vierstimmig fugirte „Kreuzige" würde an ihn erinnern können. Dass, rein äusserlich genommen, der Evangelientext, wie bei den beiden oben genannten Passionen, mit Arien, vierstimmigen Chören und Chorälen vielfach durchflochten, die Instrumentation mit 2 Oboen und dem Streich-Quartett sehr einfach gesetzt, die Eintheilung in zwei Abtheilungen dieselbe, wie in den bekannten Passions-Musiken ist, kann bei der vorliegenden Frage nicht wohl in Betracht kommen.*)

Diese Zweifel werden nicht unwesentlich dadurch verstärkt, dass in dem sonst auch mehrfach genannten Kataloge der ungedruckten Werke von Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Jahre 1765, S. 25, unter dem Titel:

Kleine Passions-Cantaten

Folgendes bemerkt ist:

„Passion uns'res Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Lucas" a 2 traversi, 2 Oboi, Trombe, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci e Organo, von Joh. Seb. Bach.

Es liegt auf der Hand, dass diese 5stimmige Passion, deren Verbleib bisher leider nicht zu ermitteln war, eine andere als jene sein musste, und es fragt sich nur, ob sie die ächte Passion Bach's nach

*) Spitta II, S. 338 ff., sucht zu beweisen, dass diese Passion in der That von Bach componirt worden sei. Mich haben seine Auseinandersetzungen nicht überzeugen können.

Lusas gewesen sei, oder ob er etwa deren zwei geschrieben habe?

Selbst aber angenommen, dass eine dieser Musiken den von Bach geschaffnen fünf Passionen hinzuzurechnen wäre, würden uns immer noch deren zwei fehlen. Es darf indess als sicher betrachtet werden, dass die im dritten Theil der ersten Auflage der Picander'schen Gedichte S. 49 bis 67 abgedruckte Passion nach dem Evangelio St. Marci, mit dem Zusatz: „Am Charfreitag 1731. Der erste Theil vor, der zweite nach der Predigt" und mit dem Anfangschor: „Geh, Jesu, geh zu deiner Pein", wie die Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung (Jahrgang 1836, S. 531, 532) annimmt, von Bach componirt worden sei, aus der Trauer-Ode auf den Tod der Königin entstanden war und dass die werthvolleren Stücke derselben daher, da diese erhalten ist, nicht verloren gegangen sind, auch wenn diese Musik in ihrer Passionsgestalt nicht auf die Nachwelt gekommen ist.*)

Von den beiden obigen Passionen Bach's ist wohl

I.

die Passion nach dem Evangelio St. Johannis die ältere. Doch ist die Zeit, in der dies Werk entstanden, nicht nachweisbar. Nur das weiss man, dass Bach diese Arbeit einer wiederholten Durchsicht unterworfen und eine Ueberarbeitung derselben noch nach Vollendung der 1729 aufgeführten Matthäus-Passion vorgenommen hat.

In jedem Falle ist in dem vorliegenden Werke ein Fortschreiten aus der Beschaulichkeit und lyrischen Gefühlsvertiefung der Cantaten-Form zu dem Oratorienstyl erkennbar. Die Bedingungen, unter denen

*) Rust hat das grosse Verdienst, dies in Bd. XX, S. VIII, speciell in kaum widerlegbarer Weise nachgewiesen zu haben. Es wird erlaubt sein, auf die dortigen Auseinandersetzungen zu verweisen.

in Leipzig eine Aufführung der Passions-Musiken möglich war, gestatteten eine weitere Verallgemeinerung dieser Form nicht. Was nach dieser Richtung hin geschaffen werden konnte, dass musste in ihr geschaffen werden. Die Art und Weise aber, wie Bach sich ihrer bemächtigt hat, zeugt von der künstlerischen Sicherheit und Grösse seiner Anschauungen.

Indem er in den grossen Umrissen seines Tonbildes die allgemeine Form der Kirchen-Cantaten festhielt, erweiterte er ihren Inhalt durch das dramatische Leben der Recitative und Chöre des Evangeliums, dessen Worte er gleichsam als eine neue Erwerbung für die Musik triumphirend in den alten Rahmen einfügte, mit Chorälen durchflocht und mit dem Schmuck der Arie, wie er ihm gebräuchlich war, verschönte. Anfang und Ende wurden durch grosse Chorsätze von mächtigem Umfange bezeichnet. Aus der Erzählung des Evangelisten liess er die Recitation der Einzelpersonen und die Chöre der Juden und Jünger in dramatischer Wahrheit hervorspringen, das Orchester diese mit feuriger Lebendigkeit stützen. Die Vertiefung der musikalischen Probleme, das Abstreifen der Rücksicht auf Wohlklang, Fasslichkeit und sinnlichen Reiz, verliert sich in geringe Einzelnheiten. Der Gedanke des Leidens Christi ist überall als der bestimmende ausgeprägt. Die Empfindungen frommer Zuversicht und ernster Hingebung an den Glauben der Kirche sind mit dem Wesen des ganzen Werks zu edler Uebereinstimmung verbunden.

Die Dichtung scheint im Wesentlichen von ihm selbst herzurühren, mindestens nach seinen speciellen Angaben gefertigt zu sein. Sie lehnt sich an den Text zu den Passions-Musiken an, welchen Brocke zu Hamburg geschrieben hatte, der von Händel, Telemann, Kaiser und Mattheson componirt, Bach nicht fremd war, denn die Partitur von Händel's Composition hatte er selbst abgeschrieben. Dieser Text

gab aber das Evangelium nicht natürlich, sondern in zum Theil sehr schlechte Verse übertragen wieder.*)

Der epische Ton des Evangeliums St. Johannis und das mystische in der Auffassung des Christenthums durch diesen Apostel, Elemente, welche auch in dem Texte der Bach'schen Composition sichtbar hervortreten, mögen Veranlassung gewesen sein, dass Bach in der Zusammenstellung der Worte mehr einer dogmatisch-philosophischen Richtung gefolgt ist, als dies späterhin bei der, in das unmittelbare Leben übertretenden, dabei sich in einer lyrischen Grundstimmung bewegenden Matthäus-Passion der Fall war.

Im Ganzen ist die Dichtung zu der Johannes-Passion sehr einfach gehalten.

Die Capitel 18 und 19 des Evangelisten, mit der Gefangennehmung Jesu beginnend, bilden die Grundlage. Zahlreiche Choräle, 2 Chöre (der Anfangs- und der Schluss-Chor) und 8 Gesänge für einzelne Stimmen mit vielfachen, zum Theil sehr abstract gehaltenen Betrachtungen über das Leiden des Herrn sind den biblischen Worten eingefügt. Zu der Geschichte der Verläugnung Petri hat der Verfasser aus anderen Evangelien das in St. Johannis fehlende: „Und ging hinaus und weinte bitterlich" ergänzt. Ebenso hat er gegen den Schluss aus dem 27. Capitel St. Matthäi die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke von einander. Und die Erde erbebte, und die Felsen zerrissen; und die Gräber thaten sich auf, und standen auf viele Leiber der Heiligen", vervollständigend mit aufgenommen.

Die ideale christliche Gemeinde, welche in der

*) Siehe Vorwort zur Ausgabe der Johannes-Passion durch die Bach-Gesellschaft, desgleichen von Winterfeld, „der evangelische Kirchen-Gesang", Th. III.

Matthäus-Passion einen so hervorragenden Antheil an der Handlung nimmt, finden wir hier als solche nicht charakterisirt. Das grosse Drama, das uns das Ende des Herrn und Heilands schildert, tritt im Wesentlichen in der einfachen Gestalt vor uns hin, die der Evangelist ihm gegeben. Es ist eben das Evangelium, das die Kirchenmusik uns verkünden soll.

Dem grossen Tonmeister, welcher seine kirchlichen Werke aus dem Standpunkt eines gläubigen fromm-christlichen Herzens geschrieben hat, konnte nicht wohl entgehen, dass zwar die langgedehnten Recitative des Evangeliums auf die zuhörende Kirchengemeinde abspannend wirken, dagegen die dazwischen tretenden Chöre und Arien; mit dem Glanze ihres dramatischen Wesens und den instrumentalen Wirkungen der Kirchenmusik leicht den Charakter des Weltlich-Concertartigen geben könne. Beides lag nicht in seiner Absicht. Um die Abspannung zu vermeiden, waren die gebundenen Musikstücke zwischen den Recitativen nothwendig. Um aber mit diesen dem Werke seinen kirchlichen Charakter zu bewahren und die ganze, dem liturgischen Theile des Gottesdienstes jener Zeit angehörige Musik der anwesenden Kirchengemeinde näher zu rücken, dazu waren die Choräle bestimmt. Die zuhörende Kirchengemeinde sollte Gelegenheit erhalten, in den Gesang mit einzustimmen. Leider fehlen die Nachrichten darüber, in wie weit dieser Absicht des Tonmeisters entsprochen worden sein mag. Wenn wir in Rochlitz's Werk „Für Freunde der Tonkunst“ (Bd. 4, S. 448) lesen, dass Bach's Art, die Passionen zu behandeln, bei der Gemeinde lebendigen Antheil gefunden, so dass die Aufführung solch eines Oratoriums jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen, christlich künstlerischen Feste für die Stadt geworden sei, so darf man vielleicht annehmen, dass sein Zweck erreicht worden sei. Doch ist uns keine Quelle

bekannt geworden, aus der Rochlitz eine solche Nachricht hätte schöpfen können, während für eine mündliche Tradition die Zeit der Aufführung wohl zu entfernt war. Vergleichen wir die weiterhin abgedruckten Aeusserungen Gerber's über die grosse Verwunderung, welche eine derartige Passions-Musik auf einen Theil der Kirchengemeinde hervorgebracht, und ziehen wir die bei Gelegenheit der Cantaten-Besprechung hervorgehobene Aeusserung in Betracht, dass eine unvergleichliche Passion in der Kammer eine gute, in der Kirche eine widrige Wirkung gehabt habe, so bleibt es mehr als zweifelhaft, ob der Erfolg der Bach'schen Musterwerke im Sinne der Rochlitz'schen Auffassung stattgefunden habe.

Diese Art der halbdramatischen Behandlung eines geistlichen Stoffes war an und für sich keine Erfindung Bach's. Abgesehen davon, dass dergleichen Aufführungen in den Kirchen Italiens, selbst schon vor der ersten Anfängen der Oper, bekannt waren und sogar im Costüm stattgefunden hatten (wir erinnern beispielshalber nur an die Aufführung des geistlichen Dramas „l'anima e corpo" des Emilio del Cavaliero, im Jahre 1600 in der Kirche della Valicella zu Rom), ebenso abgesehen von den Passionszügen und Passionsspielen die in manchen Gegenden Deutschlands seit uralter Zeit eingeführt waren, an einzelnen Orten noch jetzt gebräuchlich sind und in ihrer althergebrachten Weise die Tendenz erkennen lassen, das Leiden des Herrn in der Osterzeit zu dramatisch lebendiger Anschauung zu bringen, waren schon vor Bach vielfache Versuche gemacht worden, die Passion musikalisch zu veranschaulichen. Dabei hatte man die handelnden Personen, die Chöre und die ideale Gemeinde in ganz ähnlicher Weise behandelt, wie wir dies bei Bach finden, und selbst die Anwendung des Chorals hatte ihre Stelle in gleicher Art wie bei ihm gefunden. Die Passions-Musiken bildeten, wie die Kirchen-Cantaten

einen Theil der Liturgie des lutherischen Gottesdienstes. Am Charfreitag wurde selbst in der kleinsten Kirche die Leidens-Geschichte Christi musikalisch-dramatisch oder oratorisch, je nach den vorhandenen Kräften, aufgeführt. *)

In Leipzig wechselte deren Aufführung, wie sich aus dem in Anhang I. Nro. VI. angehängten Protokoll vom 3. April 1724 ergiebt, zur Zeit Bach's zwischen der St. Thomas- und St. Nicolai-Kirche, was früher nicht der Fall gewesen zu sein scheint.

Auch wurden, wie wir dort ersehen, diese Aufführungen durch gedruckte Anzeigen dem Publikum bekannt gemacht.

Bach hatte also die allgemeine Form dieser grossen Kunstwerke im Wesentlichen fertig vorgefunden. Ihm aber war es vorbehalten geblieben, sie zu veredeln, zur höchsten Vollkommenheit auszubilden. Indem er den Inhalt der bisherigen derartigen Kunsterscheinungen auf das reine Bibelwort baute, gab er der hiedurch erneuerten Kunstgattung eine positive Form,

---

*) Siehe Vorwort zur Ausgabe der Matthäus-Passion durch die Bach-Gesellschaft, S. XVI und XVII; desgleichen Hilgenfeld, Bach's Leben und Werke, Seite 115; Leipzig, musikalische allgemeine Zeitung, Bd. 33, S. 265, Aufsatz von Rochlitz; von Winterfeld, „der evangelische Kirchengesang", Th. III, S. 133 ff.; endlich Chrysander; Händel's Leben I, 429 ff.

Der letztere weist den Passions-Musiken, ohne die Bach's auszunehmen, nur einen historischen Standpunkt als musikalische Durchgangsform, oder als Entwickelungsstadien für Händel's Oratorien, insbesondere für dessen Messias (S. 448), an. Dabei ist indess nicht berücksichtigt, dass die Passions-Musiken für die lutherische Kirche eine liturgische Form der gottesdienstlichen Verrichtungen in der heiligen Woche bildeten, und daher nicht bloss vom musikalisch-historischen Standpunkt aus beurtheilt werden dürfen.

Wäre dem aber auch nicht so, so finden doch die Bach'schen Passionswerke als rein musikalische Schöpfungen die Bedingungen ihrer Existenz keineswegs nur in einer antiquarischen Liebhaberei.

deren bleibendes Wesen sie über die Strömungen des Zeitgeschmacks fortheben musste.*)

Der Text ist in seiner ganzen Ausdehnung in den Anhängen Bd. IV. unter Nro. 14. abgedruckt.

Die Eintheilung des Werks in zwei Theile weist

*) Wiewohl die Passions-Musiken schon vor der Zeit Bach's in den evangelischen Kirchen eingeführt gewesen sind, so war deren Zulässigkeit doch auch noch zu seiner Zeit keineswegs unbestritten. Hievon legt Gerber in seiner „Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen" vom Jahre 1732 (also noch nach der Matthäus-Passion) Zeugniss ab, indem er (S. 283) sagt:

„Ob nun wol eine mässige Music in der Kirche bleiben kann, zumal da sie der selige D. Dannhauer vor eine Zierde des Gottesdiensts hält, diesfalls aber nicht bei allen Theologis Beyfall findet, so ist doch bekannt, dass sehr offt damit excediret wird, und man wol mit Mose sagen möchte: Ihr machts zuviel, ihr Kinder Levi; 4. Buch Mos. 16. Denn es klinget offt so gar weltlich und lustig, dass sich solche Music besser auf einem Tantzboden oder in eine Opera schickte, als zum Gottesdienste. Am allerwenigsten will sich die Music nach vieler frommen Hertzen Meynung zur Passion, wenn solche gesungen wird, schicken. Vor funfzig und mehr Jahren war der Gebrauch, dass am Palm-Sonntage die Orgel in der Kirche schweigen musste, es ward auch an solchem Tage, weil nun die Char- oder Marterwoche anfange, keine Music gemacht. Bisher aber hat man gar angefangen, die Passions-Historia, die sonst so fein de simplici et plano, schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerlei Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren, und bisweilen ein Gesetzgen aus einem Passionsliede einzumischen, da die gantze Gemeinde mitsinget, alsdann gehen die Instrumente wieder mit Hauffen. Als in einer vornehmen Stadt diese Passions-Music, mit 12 Violinien, vielen Hautbois, Fagots und andern Instrumenten mehr, zum ersten mal gemacht ward, erstaunten viel Leute darüber und wussten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube (Kirchen-Chor) waren viel Hohe Ministri und Adeliche Damen beysammen, die das erste Passionslied aus ihren Büchern mit grosser Devotion sungen. Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die grösste Verwunderung, sahen einander an und sagten: Was soll daraus werden? Eine alte Adeliche Wittwe sagte: Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre. Alle aber hatten ein hertzliches Missfallen daran und führten gerechte Klage darüber. Es giebt aber freylich auch solche Gemüther, die an solchen eitlem Wesen

darauf hin, dass dasselbe zur Aufführung in verschiedenen Abschnitten, nämlich vor und nach der Charfreitagspredigt, bestimmt war.

Das Evangelium selbst ist, soweit es den erzählenden Theil betrifft, in einfach recitativischer Form behandelt und dem Tenor zuertheilt. Die als redend eingeführten Personen (Christus, Petrus, Pilatus, dessen Magd, die Diener des Hohenpriesters) sind direct in die Handlung gestellt. Ebenso finden wir die Chöre der Juden und Priester, wie sie in dem Evangelium vorkommen, in charakteristischer Weise dramatisirt. In allen diesen Beziehungen findet zwischen diesem Werke und der Matthäus-Passion eine gewisse übereinstimmende Behandlung statt. Doch ist hier alles einfacher, leichter fasslich. Weder in der Zeit noch in den allgemeinen Intentionen des Ganzen werden gewisse Grenzen der organischen Gestaltung überschritten.

ein Wohlgefallen haben, zumal wenn ihr Temperament sanguinisch und zur Wollust geneigt ist. Diese defendiren dann die grossen Kirchen-Musicen auf das Beste, als sie können, halten andere vor Grillen-Fänger und melancholische Geister oder Humoristen, grade, als ob sie allein alle Weisheit Salomonis besässen, Andere aber nichts verständen. Ach wie gut würde es um die Christliche Kirche stehen, wenn wir noch die erste Christeneinfalt bei unserem Gottesdienste in Predigen, Beten und Singen hätten. Und wenn einige vor denen ersten Christen aufstehen, in unsre Versammlung kommen, und eine solche brausende Orgel mit so viel Instrumenten hören sollten, ich glaube nicht, dass sie uns vor Christen und ihre Nachfolger erkennen würden."

Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass der in seinem Werke sonst verständige Gerber in dieser Richtung ein grosses Publikum auf seiner Seite gehabt habe. Auch hier sehen wir in Bach's kühnem Vorgehen seine Unerschrockenheit und die freiere Auffassung der kirchlichen Verhältnisse, in der man ihn sehr mit Unrecht den Dunkel-Männern seiner Zeit beigezählt hat. Uebrigens erkennt man in der „in einer vornehmen Stadt mit 12 Violinen, vielen Hautbois und Fagots, sowie anderen Instrumenten" beklagten Passions-Music unschwer eine Anspielung auf die Werke unseres Meisters.

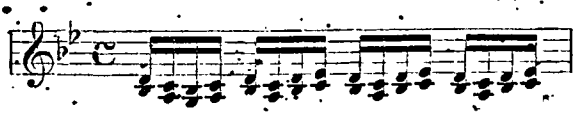
Dies spricht sich nicht bloss in der Anordnung des Gedichts, sondern auch in der musikalischen Behandlung desselben aus. Wir kennen vergleichende Beurtheilungen beider Werke, in welchen der einfachere Charakter der Johannis-Passion und die reichere Gestaltung der Musik zu St. Matthäi als Gegensätze auf Grund der inneren Charakteristik der beiden Evangelisten dargestellt werden. Bei einem Manne, wie Bach, eine solche Voraussetzung unbedingt als unrichtig bezeichnen zu wollen, würde gewiss sehr kühn sein. Dennoch wird schwerlich angenommen werden können, dass die grosse äussere Verschiedenheit beider Werke auf diesen inneren Charakterunterschied zurückzuführen sei. So eminent die Conceptions-Gabe Bach's und seine Darstellungsfähigkeit waren, so war er, wie wir glauben möchten, als er die Johannis-Passion schrieb, eben noch nicht auf jene Höhe und zu jener grossen Zusammenfassung aller Mittel gelangt, vermöge deren er in dem späteren, so viel grösseren Werke unsere Bewunderung in Anspruch nehmen durfte.

Dies vorgreifende Urtheil soll der gerechten Würdigung des vorliegenden Tonwerks keinen Abbruch thun.

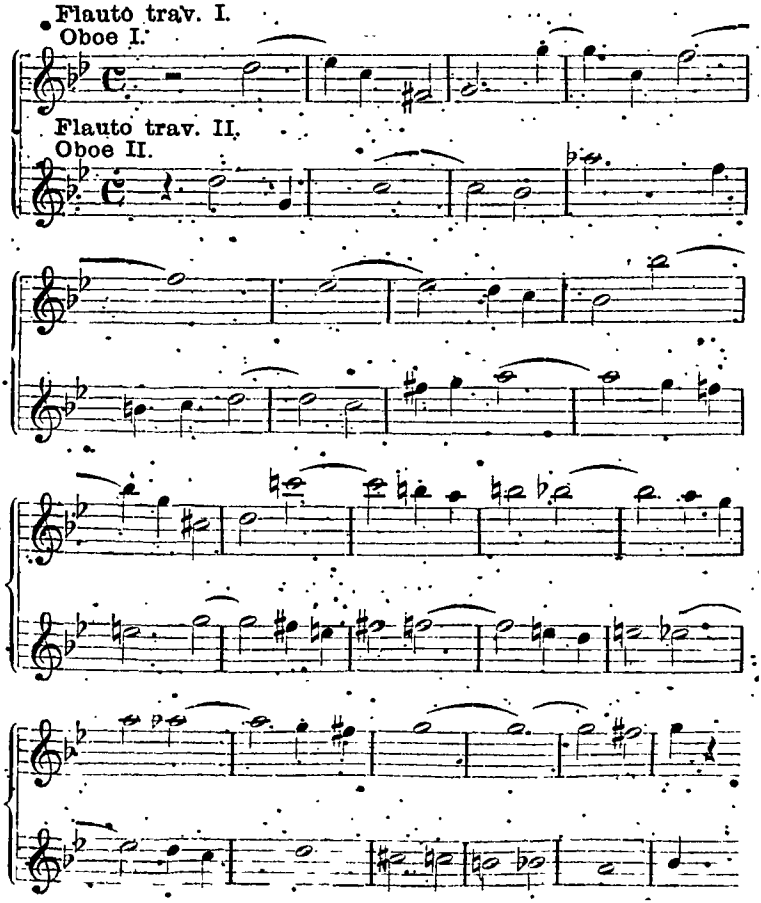
Dasselbe beginnt mit dem, in grossem Style ausgeführten Eingangschor: „Herr, unser Herrscher!" der, nach den Worten des Psalmisten bearbeitet, einen Einleitungs-Satz von allgemeinem religiös-christlichen Inhalt bildet. Es ist die Bitte um den wahren Glauben, welcher, durch die Vergegenwärtigung der Leiden des Herrn gestärkt, neu befestigt werden soll.

An der Stelle dieses Chors stand früher der Choral: „O Mensch, bewein deine Sünden gross." Bach hat diesen bei der letzten Ueberarbeitung des Werkes von hier fort und an den Schluss des ersten Theils der Matthäus-Passion verlegt, wo er eine so grossartige Wirkung hervorbringt.

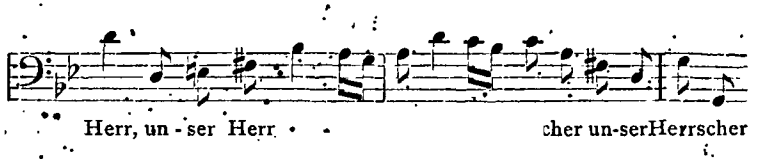
Ueber dem auf dem Orgelpunkt in kurzen gebundenen Noten sich bewegenden Bass und dem in ernster Figur das Preis- und Danklied des Chors vorbereitenden Orchester der Streich-Instrumente



erhebt sich eine klagende Melodie. Lang gehaltene Töne von Flöten und Oboen begegnen und verfolgen sich über den wogenden Tonmassen.



Sie beginnen ihren traurigen Gesang von neuem mit dem Einsatz des Chors, der nach kurzem und festgezeichnetem dreimaligen Ausruf: „Herr“ in glänzender, durchweg sehr ernst gehaltener Figur die Herrlichkeit des Herrn erhebt. Wie das Grenzenlose, Unendliche, so schwillt es gewaltig auf, so hebt es uns empor auf den Fluthen der Wasser, die ringsum uns umschwellen. Das Loblied des Herrn ertönt in Weisen, die den düsteren Charakter der bevorstehenden Handlung wiederspiegeln. Ueber ihnen klingt jene Trauer-Hymne der Flöten und Oboen fort. Nur zweimal, bei den Worten: „dass du der wahre Gottes-Sohn“, nehmen die klagenden Instrumente für einen Augenblick die figurirte Bewegung des Streich-Quartetts auf. Dazwischen tritt das eigenthümlich gestaltete, in canonischen Einsätzen sich einführende Thema mächtig ergreifend hinein.

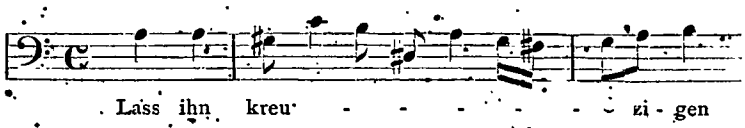


Es ist unmöglich, diesen Chor zu hören, ohne dass man gleichzeitig tief im Innersten fühlt, wie bange sich der Kampf, das Ringen der Herrlichkeit des Gottes-Sohnes mit den Leiden, die ihm verhängt sind, vorbereitet, wie unter dem Prachtbau dieses Loblieds das ernste Trauerspiel beginnt, dessen Entwickelung der Meister uns vor Augen führen will.

So wie er in dem Orchester die Gegensätze bis zu den Grenzen des irgend Erreichbaren durchführt, so bemerkt man auch in der Behandlung des Chors Züge von individueller Meisterschaft. Wir wissen, dass er diesen Chor geschrieben hat, nachdem die Matthäus-Passion beendet war und er den ursprünglichen Einleitungs-Choral dorthin übernommen hatte. Man hat

es daher mit einer Arbeit zu thun, die vollkommen auf der Höhe der Auffassung steht, die dieses grosse Passionswerk so charakterisirt. Das Thema des Lobgesanges bricht nach 12 Takten ab, um dem obenbezeichneten Motive Platz zu machen, das sich später zu den Worten: „Zeig uns durch deine Passion“ wiederholt.

Man wird dies Thema nicht hören, ohne, bei aller Verschiedenheit der Melodie und der contrapunktischen Durchführung, doch sogleich an das:



der Matthäus-Passion erinnert zu werden. Bach hat gewiss nicht ohne bestimmte Absicht diese Worte grade so gesetzt. Da er nach der Besonderheit des ganzen Werks, dem er diesen Chor nachträglich beifügte, sich anderer und weitergreifender Mittel nicht bedienen konnte, um die Zuhörer recht eindringlich und ernst auf die Leidensgeschichte des Herrn vorzubereiten, so musste er durch den Charakter, den er diesem Thema verlieh, sogleich von vorn herein das Bild des Kreuzes vor den Blicken der Menge erscheinen lassen. Er hat dem Werke durch den Choral, den er ihm entzogen, ein Meisterwerk genommen. Er hat ihn aber in diesem Chor durch ein anderes Meisterwerk zu ersetzen gewusst, das wahrlich jenem ebenbürtig ist.

Nach dem Eingangs-Chor treten sogleich die Worte des Evangeliums ein. Die Recitative sind einfach gehalten, nur von der Orgel und dem Grundbass begleitet.*) In edelster Weise, streng nach dem Wort-

*) Ueber die Begleitungsart der Recitative und Arien ist oft gestritten, insbesondere die Frage aufgeworfen worden, ob dabei stets

laut declamirt, geht ihre Cantilene nur bei besonders hervortretendem Inhalt des Textes in das ariose Element und in die Art von musikalischer Malerei über, welche Bach so eigenthümlich ist. Diese finden wir bei der Wiederholung der Worte Jesu: „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?“ ferner bei den in lang gedehnten klagenden Melismen zweimal wiederholten Worten Petri: „Und weinte bitterlich“, bei den Worten Christi: „Meine Diener würden darob kämpfen“, vor allem aber bei der Erzählung des Evangelisten: „Da nahm Pilatus Jesum und geisselte ihn“, in der Bach seinem Hange zur Malerei in einer lang gedehnten Figur über dem scharf markirten Bass freien Spielraum lässt.**) Der Gesang der Worte des Herrn ist vor dem der übrigen Recitationen nicht ausgezeichnet. Er verbleibt überall in reinem einfachen Recitativstyl.

Mattheson hatte hingegen seiner Zeit Bedenken, indem er gelegentlich der gleichen Behandlung in der Händel'schen Passion in seiner Musica critica sagt:

---

die Orgel oder auch der Flügel in Anwendung gebracht worden sei“. — Hierüber giebt die Einleitung des II. Theils der wahren Art des Klavierspiels von C. Ph. E. Bach hinreichende Auskunft: Dort heisst es:

P. 3. Die Orgel ist bei Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindungen wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

P. 4. Sobald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simpel Accompagnement, alle Freiheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muss ein Flügel dabei sein. Man hört leider zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Flügel ausfällt.

**) Mattheson sagt über die bezügliche Stelle der Händel'schen Passion: „Auf dem Worte „geisselte“ eine Passage anbringen, dürfte sich in einer Aria, wo etwa über die Geisselung eine besondere Betrachtung angestellt würde, noch wohl schicken, dagegen in einem einfachen Recitativ scheint es, deutsch gesagt, albern und abgeschmackt herauszukommen.“ Chrysander, Leben Händel's I, S. 92.

„Man kann den Pilatum wohl obligat machen; doch ohne andere Instrumente, als den Bass oder das Fundament dabei zu gebrauchen. Hiergegen, wenn man Christi Worten eine ernsthafte majestätische Symphonie zugiebt, wird der Unterschied besser vernommen.“ Wir werden sehen, dass Bach in der Matthäus-Passion, wenn auch nicht aus dem rein äusserlichen Grunde Mattheson's, in der von ihm vorgeschlagenen Art verfahren hat.

Auch der Evangelist ist nur recitirend einfach behandelt. Er tritt nur in den oben besonders erwähnten Versen 51. 52. Capitel 27. des Evangeliums Matthäi in eine mehr declamatorische Färbung über, während der Bass, der das Zerreissen des Vorhanges von oben bis unten in der schnellen diatonischen Bewegung durch zwei Octaven bezeichnet hat, zu den Worten: „Die Erde erbebete etc.“ in andauerndem Tremolo die Erzählung begleitet.

Der gesangliche Vortrag des Evangeliums in seinen verschiedenen Personen ist ein sehr schwieriger. Fast noch mehr wie in der Matthäus-Passion beruht auf ihm die Gesammtwirkung des Werks. Die Stimmmittel, welche erfordert werden, müssen zu der technischen Ausbildung der Sänger (des Evangelisten und des Christus) in vollkommenem Verhältniss stehen. Ohne vollendeten Vortrag würden diese oft sehr ausgedehnten Recitative ihre Wirkung verlieren.

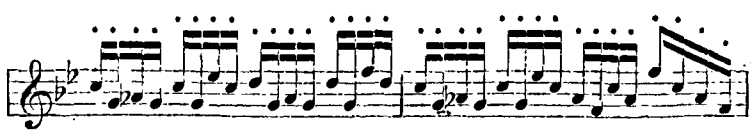
Es ist in jedem Falle sehr zu bedauern, dass uns über die Ausführung der Bach'schen Passionen unter der eigenen Leitung des Meisters, zumal in den Partien des Evangelisten, gar keine speciellen Nachrichten geblieben sind. Und doch sind hier Sänger erforderlich gewesen, wie sie sich nicht leicht zu jeder Zeit möchten finden lassen.

Dem historischen Gange des Evangeliums in dieser kritischen Beurtheilung des grossen Werkes zu folgen,

würde schwer ausführbar sein. Die künstlerische Einsicht in dasselbe würde dadurch nicht gefördert werden.

Wir gehen daher von dem erzählenden Theile auf die diesem mit angehörigen Chöre der Juden und Priester über, in denen sich das dramatische Element dieser Kunstform am lebendigsten ausdrückt. Hier tritt uns jener charakteristische Schwung entgegen, welcher in grösseren Dimensionen und mit erweiterten Mitteln die Chöre der Matthäus-Passion in so hohem Grade auszeichnet. Man wird aber die Mehrzahl derselben, soweit sie nicht eben der dramatisch vorüberziehenden Wirkung, der augenblicklichen Situation angehören, in einer gewissen Breite behandelt finden, welche von der gedrungenen Energie der gleichartigen Chöre der Matthäus-Passion wesentlich abweicht.

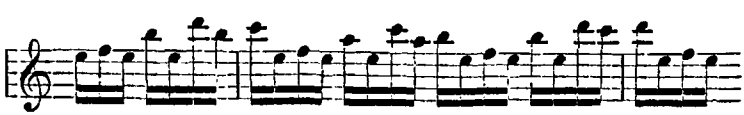
Der erste Theil des Werkes enthält deren nur drei, von denen zwei, an sich kurz, sich in demselben Motiv bewegen, welches ausserdem im zweiten Theile noch zweimal wiederholt wird. Es sind dies die Sätze der Juden, in denen sie auf die wiederholte Frage Christi: „Wen suchet ihr? antworten: „Jesum von Nazareth!“ In rhythmischer Declamation und mit grosser Festigkeit wird diese Antwort hingestellt, während die erste Violine, durch die Flöte verstärkt, in lebhafter Figur sich über den Chorstimmen und dem übrigen Orchester bewegt.



Die Häscher leugnen es nicht, dass sie den Herrn suchen. Aber sie sind unruhig in ihrem Innern. Denn von der Gerechtigkeit ihres Auftrags sind sie nicht erfüllt. Sie führen ja den Verräther mit sich.

Der andere Chor des ersten Theils: „Bist du nicht seiner Jünger einer?“ mit seinen kurzen abgerissenen Sätzen, und dem sich durch alle Stimmen hindurchziehenden Motive ist in fugirter Weise behandelt. Bach musste sein Thema vollständig ausnutzen. Die Worte: „Bist du nicht“ werden nicht weniger als 45 mal gesungen; der neugierige, schwankende und hastige Charakter des jüdischen Volkshaufens stellt sich in dieser Behandlung deutlich dar. Vielleicht hat Bach hiedurch die Grundlage zu der Gegenwirkung geben wollen, die er bald darauf in der edlen und tiefernsten Behandlung der Worte des Evangelisten: „Und weinte bitterlich“ hervortreten liess.

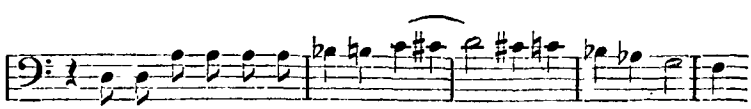
In der zweiten Abtheilung ist, wie schon erwähnt, der Chor des ersten Theils: „Jesum von Nazareth“ in den beiden Sätzen: „Nicht diesen, sondern Barrabam“ und: „Wir haben keinen König denn den Kaiser“ wiederholt. Wir finden ferner in dem Chor: „Wir dürfen Niemand tödten“ die Oberstimmen des Orchesters (2 Flöten und Violine im unisono) in einer, dem Charakter jener Chöre sehr nahekommenden Weise behandelt.



Es scheint, als ob durch die wiederholte Benutzung desselben Motivs in diesen abgerissenen kurzen Sätzen von dramatischem Charakter dem ganzen, so viel wechselnde Empfindungen anregenden Werke eine grössere Einheit und Festigkeit des Eindrucks habe gesichert werden sollen.

Eine Bestätigung dieser Ansicht ergiebt sich aus der öfter vorkommenden Wiederholung derselben

Choral-Melodien an verschiedenen Stellen des Werkes. Man findet sie aber auch in der Wiederholung der Motive in den anderen Volkschören des zweiten Theils. Die Chöre: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter“ und „Wir dürfen Niemand tödten“, sind nach ihren Motiven dieselben. Der Chor: „Sei gegrüsset, lieber Judenkönig“, wiederholt sich in dem späteren „Schreibe nicht der Judenkönig“. Der Chor: „Kreuzige“ tritt in dem Chor: „Weg, weg mit dem“ in veränderter Tonart von neuem ein. Die Priester aber mit ihrem: „Wir haben ein Gesetz“ kehren zu denselben Motiven in dem Chor: „Liessest du diesen los“ zurück. Freilich ist überall der innere Zusammenhang der gleichartig behandelten Sätze unverkennbar. Jedenfalls sind gerade diese wiederkehrenden Motive an der Stelle, wo sie uns begegnen, von schlagender, fester, dramatisch eindringlicher Wirkung. Abgesehen hiervon, ist der Chor: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter“ ein Meisterstück von charakteristischer Behandlung. Das zuerst im Bass auftretende chromatisch in die Höhe steigende und wieder herabfallende Thema,



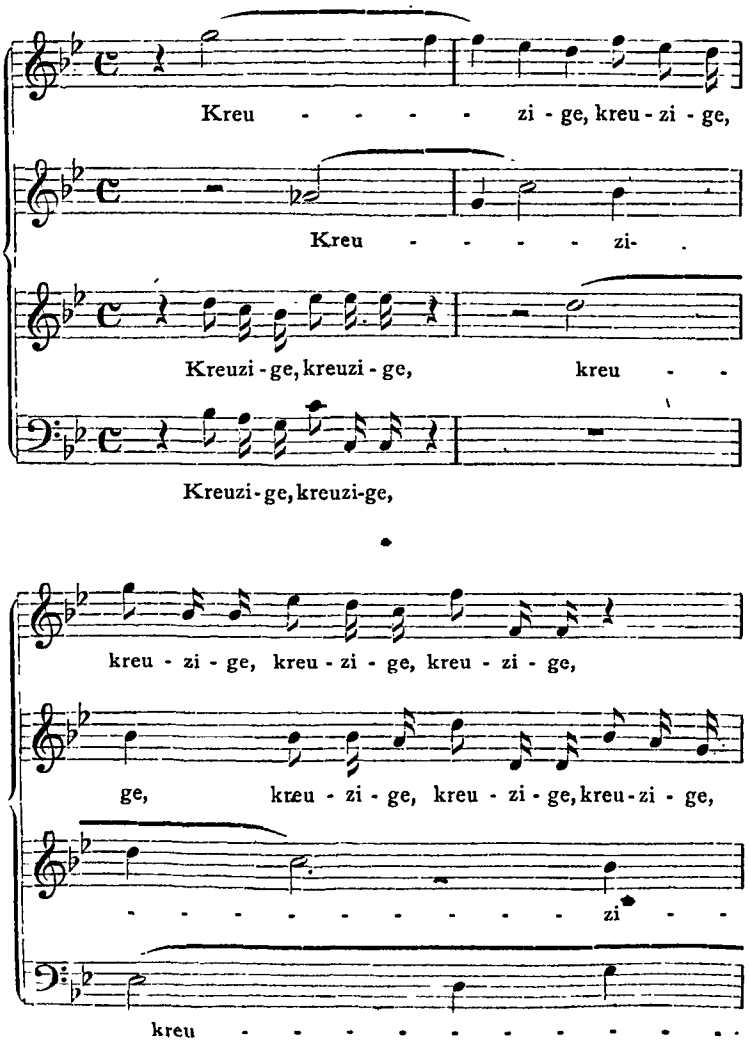
welches in freier Weise durch alle Stimmen geführt wird, redet in seinen einschneidenden und harten Klängen zu uns wie wilder blutgieriger Fanatismus. Die teuflische Leidenschaft, welche aus diesem Tongewebe spricht, steigert sich bei den Worten: „Wir hätten dir ihn nicht überantwortet“. Während die heulende Wuth des Volks das vorige Thema fortführt, überbieten sich die anderen Stimmen in wilder

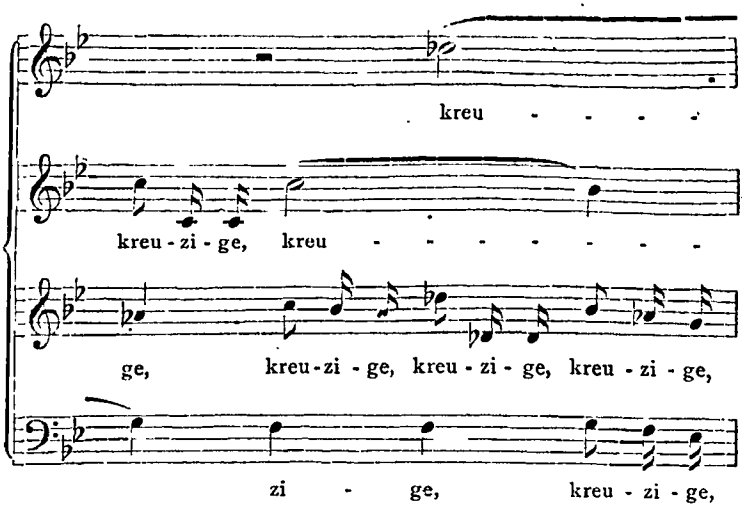
Verschlingung zu einem Sturme der Erregung, um die gewissenhaften Bedenken des Landpflegers Pilatus zu überschreien, bis sie in dem kurz abgestossenen viermal wiederholten Worte: „nicht“ sich zu einem festgezeichneten Schlusse vereinigen.

Als der Landpfleger ihnen antwortet: „So nehmt ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!“ wiederholt sich derselbe Satz abgekürzt in meisterhafter Veränderung der thematischen Behandlung. Das zweite Motiv des vorigen Chors klingt kaum noch hie und da an. Die chromatischen Gänge behalten die Oberhand, während die Oberstimmen des Orchesters den Charakter der kurzen Volkssätze aufnehmen. Aber als ob in den Worten: „Wir dürfen Niemand tödten“ das beschämende Gefühl der eigenen Ohnmacht läge, ein dumpfer Groll gegen die fremde Gewalt, die in dem Lande herrscht, so bewegt sich dieser Satz um ein Quart tiefer als der vorige. Nicht Steigerung, sondern furchtsam trotziges Festhalten spricht sich in dieser Darstellung aus, während die innerlich brausende Gährung in die wilde Bewegung des Orchesters verlegt ist.

Nun hat die Volkswuth ihr Opfer erreicht. Der Herr wird mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel geschmückt und die Kriegsknechte verhöhnen den Dulder. Während die Flöten und Oboen in schnellen Passagen daher stürmen, tönt das Spottlied: „Sei gegrüsset, lieber Judenkönig“ in schmeichelnder, durch alle Stimmen sich schlingender Melodie. Voll kalten Hohns bewegt sich diese unter der Glätte der sie wie Schlangen umwindenden Figuren des Orchesters. Als das Volk und die Hohenpriester des Herrn in dieser Verhöhnung ansichtig werden, als „des Mitleids Stimme vom Throne des Tyrannen“ ihr „Seht, welch ein Mensch“ vergeblich gesprochen hat, bricht die Wuth des fanatischen Haufens in wilder

Raserei hervor. Während die einen in kurz abgestossenen rhythmischen Sätzen ihr: „Kreuzige, kreuzige“ vernehmen lassen, schreien die anderen dieselben Worte in langem, gedehntem Rufe.





In stetem Wechsel der sich begegnenden Stimmen und in wunderbarer Steigerung wird dieser sich überbietende Chor fortgeführt, dessen Verschlingungen in den letzten Takten über dem auf dem hohen D festliegenden Bass wie das wahrhaftige Kreuz erscheinen. Eine satanische Wuth ist es, die das Volk ergriffen hat. Wie Schauer der Hölle weht es uns aus diesem wilden Harmonienwechsel an.

Und Pilatus spricht zu der aufgeregten Menge: „Nehmet ihr ihn und kreuziget ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm.“

Das war es aber nicht, was die Hohenpriester und Schriftgelehrten wollten. Nicht durch sie sollte Christus getödtet werden. Von der obersten Gewalt im Lande sollte dies geschehen, damit sie sagen könnten, dass ein Verbrecher im Gange des ordentlichen Rechts gerichtet worden sei. So treten sie denn, das Gesetzbuch in der Hand, vor den Landpfleger. Fest und sicher, mit zurückgedrängter Leidenschaft, weisen sie diesen auf seine Pflicht hin: „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn

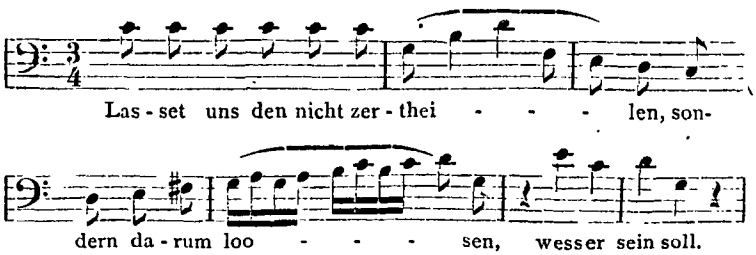
gemacht.“ In fugirtem Satze werden Thema und Gegen-Motiv zuerst vom Bass aufgenommen und in strengster Weise durchgeführt. Der hochmüthige Trotz des jüdischen Priesterthums, die verweisende Sicherheit, mit der sie dem Landpfleger begegnen, sind in meisterhafter Weise ausgedrückt. Erst gegen den Schluss hin bricht die Leidenschaft in langgezogenen Tönen der Oberstimmen über dem in der Wiederaufnahme des Fugensatzes sich kräftig abzeichnenden Basse von neuem hervor, um in dringender werdender Forderung zu schliessen.

Der Landpfleger in seinem besseren Gefühle trachtet, wie er Jesum losliesse. Der scheinheilige Priesterhaufe aber hat sofort andere Mittel für ihn bereit. In den Charakter der zähen Ehrbarkeit vor dem Gesetz zurückfallend, beweiset er, dass, wenn Pilatus diesen loslasse, der sich selbst zum Könige gemacht, er des Kaisers Freund nicht sei. In dem strengen Ton des vorigen Chors und in gleichartig fugirtem Satz halten die Schriftgelehrten dem Landpfleger vor, dass er Jesum tödten müsse. Diese beiden Chöre, innerlich und äusserlich zusammengehörend, sind Meisterwerke der Charakteristik. Bach wendet den strengen Satz, als richtiges Mittel für seinen Zweck, in seiner ganzen Schärfe an. Aber nicht die Form ist es, durch die er wirkt. Es ist die Melodie der behandelten Themata, welche, wie aus einem Gusse mit der Form, schon von dem ersten Eintritt an uns mitten in die Situation hineinsetzt. Wir sehen jene Heuchler und Pharisäer, auf ihr geschriebenes Recht pochend, die Hand auf der Brust, ihre Falschheit und Bosheit tief in sich verbergend, mit festem Schritte vor den Richterstuhl treten und, die tobende aufgestachelte Volksmasse als Rückhalt, Beweise führen, welche die Form für sie retten sollen, auf die es ihnen ja doch allein ankommt. Und die Juden von aussen schreien wieder ihr: „Weg, weg mit dem! Kreuzige ihn!“ indem sie nach

kurzer, kräftig gezeichneter Einleitung das Kreuzige, der vorigen Chöre in neuen Formen ertönen lassen.

Und es wird erfüllt, was die Volksstimme verlangt hat. Der Herr wird an's Kreuz geschlagen. Der Landpfleger hat eine Schrift daran geheftet: „Jesus von Nazareth, der Juden König". Die Priester aber, welche ihr Handwerk wohl verstehen und den Pilatus, den schwankenden, terrorisirten Mann, nicht aus ihren Händen lassen wollen, verlangen von ihm er solle schreiben, dass er gesagt habe, er sei der Juden König. Wir finden hier den Chor wieder angewendet, der vorher als Spottlied dem Herrn gesungen worden: „Sei gegrüsst etc." Wie offen liegt hier der Hohn, mit dem die Schriftgelehrten dem Pilatus entgegentreten, der sich von ihnen als Werkzeug jener Frevelthat hat missbrauchen lassen, und dessen Schwäche hier noch weiter ausgebeutet werden soll.

Die Kriegsknechte theilen Jesu Kleider. Ueber den ungenähten Rock aber wollen sie losen. „Lasset uns den nicht zertheilen." Ein lebhaft bewegtes Thema, dessen syncopirte Stellen die Idee des Zertrennens darstellen,*) während in der nach oben wallenden Figur auf dem Worte „loosen" das Schütteln der Loose in einem Helm gemalt wird, die Worte: „Wem er sein soll" fest gezeichnet,



*) Auch Händel hatte in seiner Passion bei dieser Stelle das Zertheilen des Rocks in einen „contrapuncto fugato" durch Syncopen ausgedrückt; Mattheson (a. a. O.) meint, „es sei nicht wohlgethan, das in

ist in fugirter Weise behandelt. Hier ist es nicht mehr der wilde Religionseifer, der blutige Glaubenshass, der zu uns spricht. Es handelt sich um etwas Objectives. Der brausende Strom tobt nicht ungezügelt daher. Die Wuth ist befriedigt, das Opfer gefallen. Dies drückt sich in der melodischen, wie in der formellen Behandlung dieses Chors aus. Der einfache Gang der ernsten Handlung geht mit ihm seinem Ende entgegen.

In allen diesen Chören erkennt man jene feste Charakter-Zeichnung, welche Bach so eigenthümlich ist, verbunden mit dramatisch wirksamer Lebhaftigkeit. Die Form derselben ist eine vollendete, die Einheit der Gesammtauffassung zu einer seltenen Höhe erhoben. Wenn man nichts destoweniger oft genug dem Urtheil begegnet, dass die Wirkung dieser Chöre, zumal des „Kreuzige“ merklich gegen die der Matthäus-Passion zurückbleibe, so mag hierbei wohl theilweise individuelle Auffassung, zum Theil aber auch die im Grossen und Ganzen wenig wirksame Dichtung die Veranlassung sein. Es fehlen hier eben jene wirkungsvollen Gegensätze, welche dort in der idealen Gemeinde gegeben sind. In jedem Falle hat, wie schon früher angedeutet worden, Bach von dem Standpunkte der Johannis-Passion aus zu der des Matthäus einen Schritt vorwärts gethan.

Die Arien füllen einen nicht geringen Theil dieses Werkes. Dem jetzt herrschenden Zeitgeschmack werden sie nur theilweise entsprechen, obschon man in ihnen alle Vorzüge der Bach'schen Compositionsweise in reichem Maasse antrifft, strenge Charakteristik der Melodie, ernste, dem Wortlaut genau folgende Decla-

der Musik zu zerreissen, was die Kriegsknechte noch heil gelassen.“ Wir sind der Ansicht, dass, wer tadeln will, wie es Mattheson Händel gegenüber in dieser Sache in der That gewollt hat, überall dazu Gelegenheit finden werde.

mation, harmonische und contrapunktische Meisterschaft, interessante Führung der Begleitungs-Instrumente. Es spricht sich eben in diesen Stücken eine gewisse Abstractheit der Kunstanschauungen aus, die nicht anregend zu wirken vermag. Wir verweisen auf dasjenige, was über die Arien Bach's bereits bei Gelegenheit der Cantaten gesagt ist. Abgesehen von seiner ganzen Behandlungsweise dieser Musikform gestattete hier ihre Bestimmung für die Feier des Todestages Jesu keine Concession an das sinnliche Auffassungsvermögen des Publikums. Wenn nach den jetzigen Verhältnissen nicht der Ernst kirchlicher Erbauung, sondern der künstlerisch-ästhetische Bildungsgrad das Urtheil leitet, so ist der Standpunkt eben ein anderer, als der, den Bach voraussetzen musste. Wohl kann ein Concert-Publikum in der dramatischen Behandlung der Chöre und Recitative dem Schwunge des grossen Meisters folgen. Aber es wird doch nur ausnahmsweise sich mit ihm in jene Tiefen christlicher Anschauung, so wie in jene eigenthümlichen Ideenkreise zu versenken im Stande sein, aus denen er den Quell seiner Musik in den Arien schöpfte.

Dazu kommt, dass der Inhalt der Worte ein rein dogmatischer ist und daher schon an sich wenig Anregendes enthält, und dass die Breite der musikalischen Behandlung noch besonders dazu beiträgt, das Interesse des Zuhörers, der nicht eben ganz und mit allem Empfindungs- und Auffassungsvermögen zu folgen vermag, zu vermindern.

So werden die Alt-Arie „Von den Stricken meiner Sünden“ (D-moll $^3/_4$ mit Begleitung von 2 Oboen und dem Grundbass), ebenso die Sopran-Arie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ (B-dur $^3/_8$), in welcher die mit der Singstimme concertirende Flötenbegleitung malerisch den freudigen Lauf einer heiteren, in sich rein gestimmten Seele darstellt, im Ganzen wenig Anerkennung finden. Es wird

dies auch von der, mit dem Quartett begleiteten Alt-Arie „Ach, mein Sinn“ (Fis-moll $^3/_4$) wie von der in wunderbarster Figuration der begleitenden Instrumente (2 Violinen d'amour und dem Bass) behandelten Tenor-Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“, welche in der That mit ihren lang ausgesponnenen melismatischen Wendungen der jetzigen Gefühls- und Anschauungsweise fern liegt, vorausgesetzt werden können.

Weniger wird dies bei der Bass-Arie: „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ (G-moll $^3/_8$) der Fall sein, deren schnelle, einem bestimmten Ziele zueilende Bewegung, von der ängstlich drängenden Frage des Chors: „Wohin? Wohin?“ vielfach durchbrochen, auf der kurz gezeichneten Antwort: „nach Golgatha“ und „zum Kreuzeshügel“ zur Ruhe gelangt, um von neuem zur Nachfolge des Herrn zu ermuntern. *)

Mehr als hier erhebt sich die Composition in der freilich auch im Text sich freier aufschwingenden Alt-Arie: „Es ist vollbracht“. Von der Viola di gamba in ausdruckvoll melodischem Solo begleitet, stellt sie

---

*) Der Text dieser Arie gehört vollständig der Broke'schen Passion an. Dieselbe ist daher auch von Händel componirt worden, und zwar für die Sopranstimme. Während von Winterfeld (Evangel. Kirchenges. III, 368 ff.) der Bach'schen Composition den Vorzug giebt, findet Chrysander (Händel I, 446) dass Bach in dieser Arie „einem pietistischen Prediger seiner Zeit um so viel näher stehe, als Händel den geschichtlichen Passionsgestalten.“ Er weist dabei darauf hin, dass Bach's Schöpfungen sich zwar ebenso zu unvergänglicher Dauer erhoben hätten, dass der Meister aber doch „in dem Zeitalter der Geschmacklosigkeit der Musik begriffen gewesen sei.“

Wir mögen die in Rede stehende Arie ebensowenig den besten Arbeiten Bach's zuzählen, als die Händel'sche Composition derselben den sonstigen grossen Tonschöpfungen dieses Meisters in dem Gebiete der Arie gleichgestellt werden kann. — Auf die Frage, ob und welche Composition der Arie vorzuziehen sei, möchten wir im Interesse unserer Darstellung ungern eingehen, da durch eine derartige

in einem kurzen, tiefe Trauer athmenden Satze das letzte Wort des Herrn vor seinem Verscheiden, in dem Aufflammen der Siegesbotschaft (der Held aus Juda siegt mit Macht) aber den Triumph des göttlichen Worts über Tod und Hölle dar, bis der Jubel vor der Wiederholung der traurigen Worte: „Es ist vollbracht" wieder verstummt und in die erste Klage zurückfällt.

Es folgen dieser Arie die Worte des Evangelisten: „Und neigte das Haupt und verschied." Unmittelbar hierauf tritt der Bass (D-dur $^4/_4$) mit dem ausdrucksvoll melodischen, ausser der Orgel nur vom Bass begleiteten Gesang (Mein theurer Heiland lass dich fragen) ein, der durch den schon vor der Verläugnung Petri im ersten Theil, sowie nach den Worten des Herrn „Siehe, das ist deine Mutter" wiederholt angewandten Choral: „Jesus der du warest todt" mit tiefeingreifender Wirkung unterbrochen wird. Die Einfachheit der orchestralen Behandlung und der melodische Rhythmus des Gesanges contrastiren in wunderbar eigenthümlicher Weise mit der ernsten Harmonie des Chorals, aus dessen dunkler, tiefer Lage die Arie wie ein leuchtendes Relief hervortritt.

Es ist die Verherrlichung des Herrn, welche hier unmittelbar aus dem ernsten Augenblick des Todes heraus in die Welt tritt und welche durch den Choral der betenden Gemeinde, durch die christliche Kirche, ihre öffentliche Anerkennung findet.

Erörterung nichts gewonnen werden würde. Das aber möchten wir bemerken, dass Händel durch das, offenbar einer antipathischen Kunstanschauung angehörige Bekritteln seines grossen Zeitgenossen nicht gewinnt, und dieser ebensowenig verliert, wenn man den Schöpfer so edler und grosser Kunstwerke, wie Händel sie geschaffen, die volle Bewunderung entgegenträgt, die er verdient, und die wir ihm schon in seiner Eigenschaft als Deutscher Künstler nicht um das geringste Titelchen gekürzt sehen möchten.

Mit dem Eingangs-Chor begann der Kampf und das Leiden. Hier finden wir den Sieg, nicht, wie in der vorigen Arie, noch unter der erdrückenden Last des Kreuzes, sondern in seiner freien Grösse und Erhebung.

Ein kurzes Arioso für den Tenor (in der Matthäus-Passion giebt Bach diesen kleinen Sätzen die Bezeichnung als Recitative) führt zu der letzten Arie über. Dies Arioso, in welchem die Aufregung der Natur nach dem Verscheiden des Herrn nachzittert, ist eines der schönsten Stücke des Werkes. Unter den langgehaltenen hohen Tönen von 2 Flöten und 2 Oboi di caccia bewegt sich bebend und im Nachbrausen des Sturmes das Streich-Quartett zu der Recitation der schönen Worte, die dem Tenor gegeben ist.

Und in weicher, thränenvoller Melodie, welche Flöte und Oboe di caccia, theils in concertirendem, theils in mit einander fortschreitendem Gesange einleiten und, vom Bass in ausdrucksvoller Aufnahme der Motive unterstützt, verfolgen, antwortet ihm der Sopran (C-moll $^3/_8$) in der schönen Arie „Zerfliesse mein Herze in Fluthen der Zähren."

Die irdische Trauer um den, dessen Herrlichkeit und Grösse, dessen welterlösende Bedeutung erst sein Tod und die Zeichen des Herrn uns in das Bewusstsein der Seele gepflanzt haben, fliesst in den Tönen dieses Satzes über, welcher dem Tiefempfundensten und Edelsten angehört, das Bach geschaffen hat. Wie aus einem einzigen Gedanken geformt und diesen doch in jeder denkbaren Veränderung darstellend, führt sie den Zuhörer an das Kreuz, an dem der Leichnam des Erlösers hängt, kein Gegenstand des Schreckens, sondern des tiefsten Schmerzes, der sich in Thränenströmen zu seinen Füssen ergiesst.

So stehen wir nahe vor dem Ende eines Werkes, das, wie sehr wir auch die staunenswerthe Grösse der

Matthäus-Passion bewundern mögen, doch unsere tiefste Theilnahme und Verehrung für den grossen Schöpfer desselben anregt.

Aber ehe wir zu dem Schluss selbst übergehen, haben wir noch unsere Aufmerksamkeit jener Reihe von Meisterwerken zuzuwenden, welche Bach unter der Bezeichnung von Chorälen dem Werk einverleibt hat.

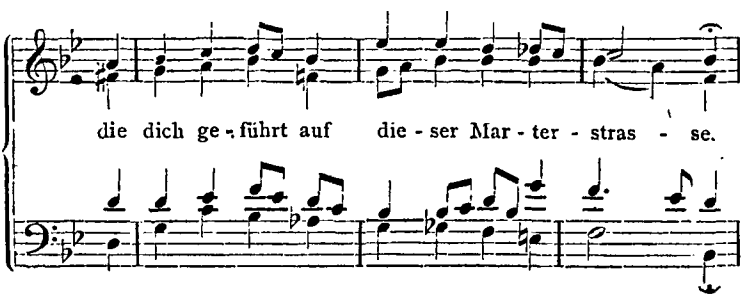
Welche Bestimmung die Choräle gehabt haben, ist bereits oben angedeutet worden. Sie sollten dem Inhalt des ganzen Werkes gemäss den christlichen Grundton erhalten, den die gottesdienstliche Feier des Tages vor Allem erforderte. Sie sollten aber auch dazu dienen, die zuhörende Kirchengemeinde lebendig in die Handlung und die sich darauf stützenden frommen Betrachtungen einzuführen und ihr die Theilnahme an der gottesdienstlichen Feier, wie sie eben stattfand, ermöglichen. Denn der christliche Kirchengesang gehört dem Religions-Cultus als künstlerisches Element an. Wo dieses Element von der ganzen Gemeinde erfasst wird, da spricht es sich in dem Choral, als der allgemeinen Grundlage des Gottesdienstes, aus. Dies tritt in den Passions-Musiken mehr noch, als in den Cantaten Bach's als durchwirkender Gedanke auf.

Doch kann man sich bei Betrachtung dieser eigenthümlichen Schöpfungen des Zweifels nicht erwehren, ob die Gemeinde in der That bei diesen vierstimmig, oft in reichstem Orchesterschmuck gesetzten Chorälen habe mitwirken können. Denn der Kirchen-Choral erfordert den einstimmigen Gesang, der durch keine harmonischen Wendungen, durch keinen kunstvollen Satz zu anderem Ausdruck übergeführt wird, als dem des einfachen Gebets nach den Textworten. Bach's Intention wird daher kaum erfüllt worden sein.

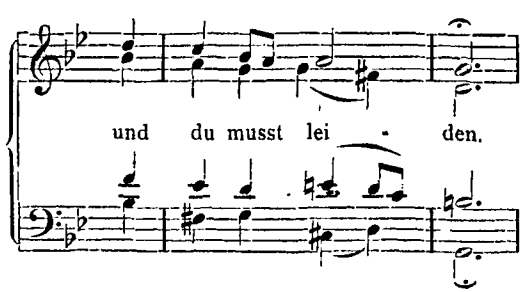
Es wird an einem anderen Orte die Art und Weise gerechtfertigt werden, in der der grosse Tonmeister

seine Choräle grade so gesetzt hat, wie wir sie hier finden. Wie sie sind, sind sie an ihrer eigenthümlichen Stelle. Es sind Meisterwerke besonderer Art, welche durch ihre ausdrucksvolle, in den Charakter der Situation eintretende Behandlung die schlagendste Wirkung hervorbringen.

Sogleich der erste Choral: „O grosse Lieb, o Lieb ohne alle Maassen“ welcher kurz auf die Wiederholung des Chors: „Jesum von Nazareth“ folgt, ist in einer Weise gesetzt, welche bei jedem Worte die edelste Stimmung hervorruft. Wie unvergleichlich schön ist die Führung der Stimmen zu der zweiten Strophe

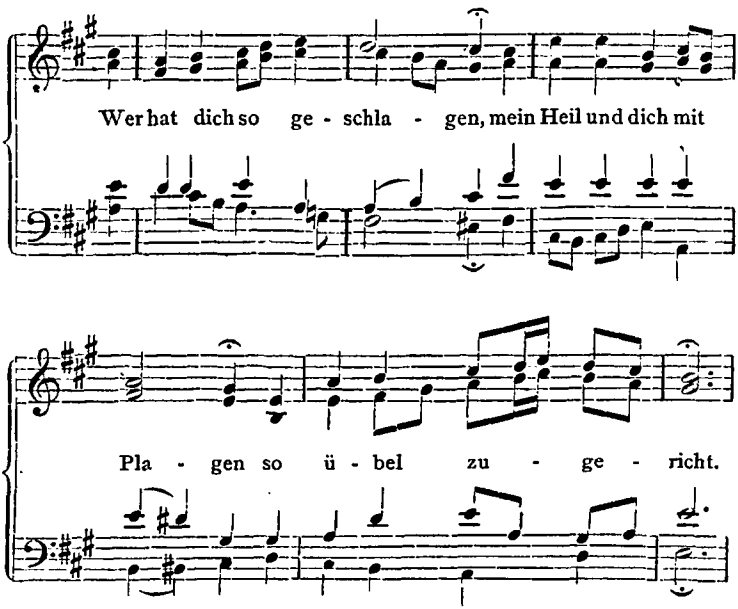


welch tiefes Gefühl spricht sich in der herrlichen Schlussstrophe:



aus. Wir finden dieselben Vorzüge, wir möchten sagen dieselbe Vorliebe, in der Behandlung in jedem einzelnen

der Choräle wieder, welche diesem schönen Werke einverleibt sind. Wenn nach den Worten des Herrn: „Hab ich aber recht geredet, was schlägst du mich!“ der Choral:



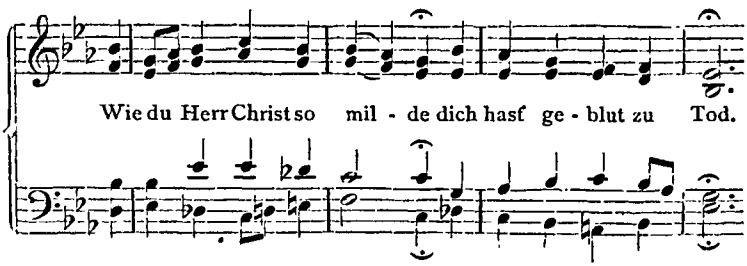
in der vollen Harmonie seiner sanft melodischen Weise einsetzt,*) oder wenn nach den Worten Christi: „Aber

*) Die Bearbeitung dieses Chorals ist ganz besonders geeignet, die Art und Weise erkennen zu lassen, in der Bach es vermocht hat, Stimmung und Erfindung, je nach den bedingenden Umständen, zu wechseln. Während an der obigen Stelle der Choral auf das lange Recitativ, welches ihm vorhergeht, mit dem hellen Einsatz in A-dur, und mit seinen klangvollen Accordfolgen eine lebhafte Anregung des musikalischen Gefühls hervorbringt, finden wir denselben in der Matthäus-Passion zunächst im ersten Theile nach der Frage der Jünger: „Herr, bin ich's?“ mit den Worten: „Ich bin's, ich sollte büssen“ in dem weicheren As-dur, dann im zweiten Theile nach dem Chore: „Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug“

nun ist mein Reich nicht von dannen“ der fest geschlossene Satz: „Ach grosser König, gross zu allen Zeiten“ mit dem wunderbar bewegten Bass anhebt, wenn der, festen Glauben in tiefer Trauer athmende Choral:

„In meines Herzens Grunde
Dein Nam und Kreuz allein“

beginnt und mit seinem schmerzlich sanften Ende:



verhallt, wie könnte der Eindruck nicht überall ein mächtig grosser, erhebend tröstender sein? Zugleich aber spiegelt sich in diesen Chorälen auch der Ausdruck der Worte und der Situation in einer Treue, Erhabenheit und ruhigen Grösse wieder, welche recht eigentlich und immer von neuem darauf zurückweiset,

---

mit den Worten des Chorals der Johannes-Passion und mit unbeschreiblich edler Wirkung in dem sanften F-dur angewendet. Der Gegensatz des letzten Chorals gegen den Choral der Johannes-Passion ist, der verschiedenen Situation entsprechend, ein durchgreifender, der musikalische Ausdruck ein in allen Stimmen vollkommen fest gezeichneter; hier die Hoheit der Betrachtung, die Grösse des christlichen Wesens, dort die mitleidende Trauer, der volle Schmerz, der sich aus der Anschauung der Leiden des Herrn in thränenreicher Fülle ergiesst.

Wirft man diesen beiden Sätzen gegenüber den Blick auf die erste Anwendung desselben Chorals in der Matthäus-Passion: Ich bin's, ich sollte büssen, so findet man hier wiederum eine gänzlich abweichende, sich in das Innerste des christlichen Gemüths versenkende Behandlung, deren demüthig reuevoller Ausdruck in ganz bestimmter Weise hervortritt.

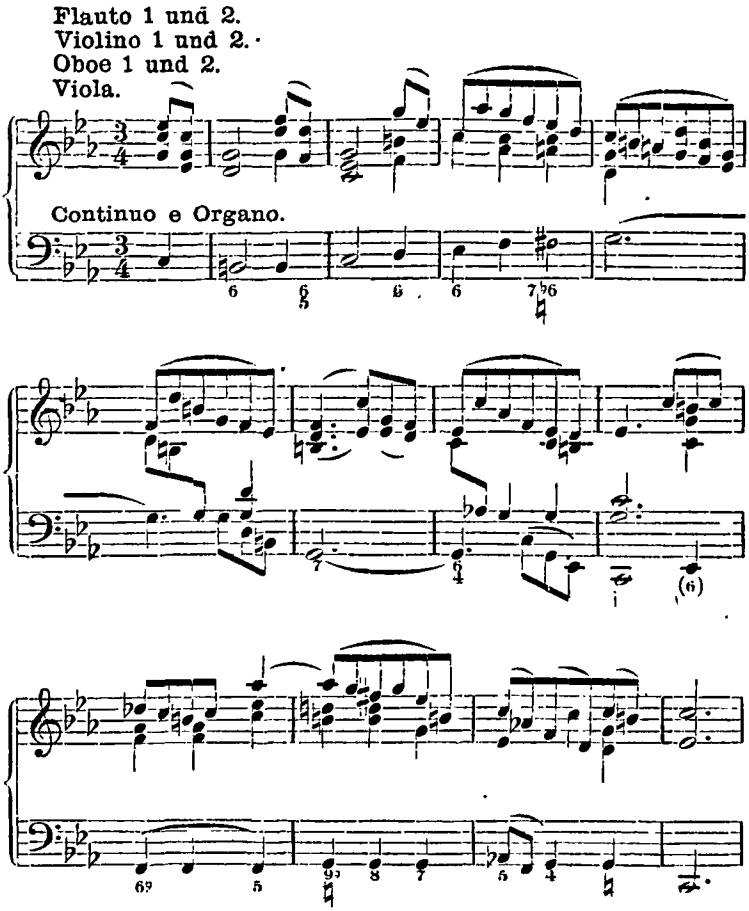
dass es sich um einen Gottesdienst in der Kirche handelt, an dem Theil zu nehmen uns vergönnt worden ist.

Es sei erlaubt, in dieser Hinsicht nur noch auf den einen, dem Schluss-Chor nahe vorangehenden Choral aufmerksam machen zu dürfen, mit dem die Schilderung des Leidens Christi schliesst: „O hilf Christe, Gottes Sohn". Eine tiefe Traurigkeit und stetig zuversichtliche Gesinnung spricht aus diesem harmonischen Meisterwerke. Die zweite Strophe: „Durch dein bittres Leiden", ferner: „All Untugend meiden", endlich die beiden Schlussstrophen erheben diesen kleinen Satz zu einer Grösse und Erhabenheit, welche ihn den ersten Meisterwerken an die Seite stellt, die jemals geschaffen worden sind.

Wie in der Matthäus-Passion der Choral „o Haupt, voll Blut und Wunden" eine vorherrschende Bedeutung einnimmt, so hier das Passions-Lied: „Jesu Leiden, Pein und Tod", welches Bach an drei besonders hervortretenden Stellen, das erste mal nach Petri Verläugnung, das zweite mal nach den Worten, die Christus am Kreuz zu seiner Mutter spricht, das dritte mal nach den Worten „Es ist vollbracht", erklingen lässt.

Auch hier zeigt sich, abgesehen von den überwiegenden inneren Gründen, aus welchen Bach die Wiederholung derselben Choral-Melodie für angemessen erachten mochte, wie sehr bei ihm das Streben, dem Gesammt-Eindruck den Charakter der Einheit zu bewahren, vorherrschte.

So werden wir in die Grundstimmung des Schluss-Chors: „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine!" eingeführt. Die melodisch ausgeprägte, tief gefühlte Harmonie dieses Chors, dessen Hauptmotiv der nachfolgende Instrumental-Eingang darstellt:



sprechen nicht weniger den tiefsten Schmerz, als die Zuversicht der Erlösung, den Glauben an die Zukunft des Heilandes aus. Wir stehen am Grabe des Herrn. Der Leichnam ist, mit Specereien in Tücher gebunden, darein gesenkt. Einen letzten Blick der Liebe noch senden die Freunde und Jünger, die ihn dahin geleitet haben, auf die todte Hülle, in der der göttliche Prophet so lange bei ihnen gelebt, gelehrt, in der er soeben vor ihnen das furchtbare Leid überstanden hatte. Wie Segenswünsche tönt der fromme Gesang

zu ihm hinab. Und als das Grab geschlossen wird, da ertönt, ehe die Menge scheidet, in festem Klange der Choral:

„Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooss tragen“

bis mit den Worten:

„Herr Jesu Christ erhöre mich
Ich will dich preisen ewiglich“

die Töne verhallen.

Die Freunde und Jünger verlassen das Grab des Hérrn. Wir mit ihnen. Getröstet, erhoben, voll neuer Glaubensstärke treten wir zurück von einer Stätte, an der uns, durchflochten von den schönsten Blüthen der Kunst, das Evangelium und Christi Opfer für die Menschheit in erhabenen Gedanken gelehrt worden ist. Wir haben Theil genommen an seinem Leiden und fühlen uns dadurch geläutert, dem Herrn näher gerückt, den wir anbeten.

Nur ein Mann von dem grossen Streben und Können, wie Bach es war, vermochte es, über die Grösse und Erhabenheit dieses Werkes hinaus noch Grösseres zu wollen und noch Vollendeteres zu schaffen. Sein Riesengeist schreckte nicht zurück vor einer Aufgabe, wie die war, die er sich in der Matthäus-Passion gestellt hatte, der wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

II.

Die Matthäus-Passion.

Die Matthäus-Passion darf wohl als die umfangreichste und grösseste unter J. S. Bach's zahlreichen Tondichtungen betrachtet werden. Sie behauptet zugleich unter allen kirchlichen Werken, welche Gegenwart und Vergangenheit geschaffen haben, in dem Maasse eine hervortretende Stelle, dass kaum der

Versuch gemacht worden ist, ihr ein anderes Tonwerk ähnlichen Charakters an die Seite zu setzen.*)

Sie mag in ihren ersten Anfängen im Jahre 1728, dem fünften Jahre seit Bach's Anstellung an der Thomas-Schule, entstanden sein. Der Original-Partitur fehlt zwar das am Schlusse seiner Handschriften so oft ersichtliche S. D. G. nicht, wohl aber die Jahreszahl. Doch weiss man, dass diese Musik am Nachmittags-Gottesdienst des Charfreitags im Jahre 1729 in der Thomas-Kirche zu Leipzig aufgeführt worden ist. Nach den auch hier so überraschenden Ergebnissen der Rust'schen Forschungen ist es aber wohl kaum einem Zweifel unterworfen, dass Bach, ehe er die Passions-Musik als solche fertig stellte, einen grossen Theil der ihr angehörigen Musikstücke zu der Trauer-Musik für seinen inzwischen (am 17. November 1728) verstorbenen fürstlichen Freund und Gönner, Leopold von Anhalt-Cöthen, verwendet, einen Theil der Musik aber wohl hiefür ohne Zweifel neu componirt und demnächst der Matthäus-Passion einverleibt oder für diese umgearbeitet hat, wobei ihm Picander, der auch die Trauer-Ode gedichtet hatte, hilfreiche Hand leistete.

Dass ein solches Werk 100 Jahre ruhen konnte, bis es zuerst wieder der erstaunten Welt die überreiche Fülle seines künstlerisch christlichen Inhalts erschliessen durfte,**) (Mendelssohn hat das nicht genug

---

*) Wäre es Mozart vergönnt gewesen, sein Requiem selbst zu vollenden, vielleicht dass dann die Welt ein zweites Werk von gleicher Grösse zu bewundern gehabt hätte.

**) B. A. Marx in den „Erinnerungen aus seinem Leben" (Berlin 1865, Th. II, S. 85) giebt an, Zelter habe die Partitur der Matthäus-Passion bei einem Käsekrämer als Makulatur erstanden, und Mendelssohn sei später in deren Besitz gelangt.

Diese Angabe ist durchaus unrichtig. Die gedachte Partitur ist nachweislich bei der Versteigerung des Nachlasses von Ph. Emanuel Bach zu Hamburg in den Besitz von Pölchau gelangt, aus dessen Nachlass sie mit der ganzen Pölchau'schen Sammlung von

anzuerkennende Verdienst gehabt, im Jahr 1829 in der Sing-Akademie zu Berlin am 12. März die erste Wiederaufführung hervorgerufen zu haben) das zeugt davon, dass Bach, wie sehr auch seine Zeit die erhabene Grösse dieser Werke in ihrem kirchlichen Zusammenhange würdigen mochte, doch für das Verständniss und die innere Erkenntniss der reichen Schätze seines Geistes einer, durch andere grosse Tondichter mehr vorbereiteten Generation bedurft hat.

Der Gegenstand dieser merkwürdigen Tondichtung ist auch hier jenes christliche Drama, das grösseste, welches die Weltgeschichte je gesehen und vollendet hat. So weit menschliche Kräfte und die riesenhafte Combinationsgabe eines seltenen Geistes es vermocht haben, strebt dieselbe mit dem reichen und grossen Inhalt der darzustellenden Handlung zu gleicher Höhe an.

Die unverändert beibehaltenen Worte der heiligen Schrift in den Capiteln 26 und 27 des Evangelisten, welche die Leidensgeschichte des Herrn, von der Einsetzung des heiligen Abendmahls ab, schildern, bilden auch hier den Hauptkern des Textes.

Die ruhige Grösse der Darstellung jener unheilvollen Vorgänge, der heilige, würdevolle Ton, der dem Evangelium eigen ist, lassen die Worte desselben in hohem Grade für die musikalische Behandlung passend erscheinen.

---

der Königlichen Bibliothek zu Berlin angekauft worden ist. Dort befindet sie sich noch jetzt,

Marx versichert auch, dass Zelter die Recitative und Chöre dieser Bach'schen Passion neu componirt gehabt habe, ungefähr in Graun'scher Weise. Er behauptet, die Stimmen dieser Zelter'schen Composition selbst in der Hand gehabt zu haben. Wenn hier nicht ebenso, wie oben, ein Irrthum obwalten sollte, so würde dies nur eine Bestätigung dessen sein, was gelegentlich der Cantaten über das Verständniss bemerkt worden ist, das Zelter für Bach's Schöpfungen gehabt hat.

Der übrige Theil des Textes besteht aus einer Dichtung, welche, in lyrischer Grundstimmung und in echt christlichen Anschauungen geschrieben, doch keineswegs frei von groben Plattheiten ist und von dem bereits mehrfach genannten Christian Friedrich Henrici herrührt, der unter dem Namen Picander in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gelebt und gedichtet hat.*) Diesem Texte hat Bach seinerseits die Choräle eingefügt. Wie viel Antheil er im Uebrigen etwa an der Anordnung des Ganzen gehabt habe, darüber ist nichts bekannt.

Wir glauben auch hier der leichteren Uebersicht des Ganzen wegen diesen Text in seiner ursprünglichen Gestalt (Bd. IV, Nro. 12) mittheilen zu müssen.

Es wird nicht in Zweifel gestellt werden, dass die Anordnung des Textes zu dem Evangelio eine wesentlich grossartigere ist, als wir sie in der Johannes-Passion kennen gelernt haben. Es tritt dem, dort nur durch die einfache Reflexion der Arien, wenige Recitative und die Choräle unterbrochenen Evangelientexte ein lyrisches Element hinzu. Dies ist die christliche Gemeinde als Trägerin der Gefühle und Empfindungen, welche durch das Leiden Christi bedingt werden. Der Text Picander's nennt an ihrer Stelle die Tochter Zion und die Gläubigen**) und hat also nicht zwei verschiedene, gegen- und miteinander wirkende Chöre im Sinne gehabt, wie Bach sie in vollendeter Auffassung der Grossartigkeit des Gegen-

*) Der Text der Matthäus-Passion findet sich Seite 101 im zweiten Theil seiner 1734 in Leipzig erschienenen Werke. Dort ist auch ersichtlich, was man sonst aus directen Ueberlieferungen nicht wissen würde, dass diese Passion bei der Vesper in St. Thomä zu Leipzig im Jahre 1729, und zwar der erste Theil vor, der andere nach der Predigt, aufgeführt worden ist.

**) Brocke's Passionsdichtung, über welche bei Gelegenheit der Johannes-Passion Andeutungen gemacht sind, enthält gleichfalls die Tochter Zion und die Gläubige Seele als Repräsentanten der christlichen Gemeinde.

standes geschaffen hat, in dessen Originalhandschrift die Bezeichnung „Zion“ nicht vorkommt.

Diese ideale Gemeinde bildet den breiten Rahmen, in den die Handlung, wie der Evangelist sie schildert, eingefügt ist. Gleich dem Chor der antiken Tragödie folgt sie betrachtend, mitleidend der Entwickelung, als ob diese vor ihren Augen vor sich ginge. Oft sich in einzelne Stimmen auflösend, tritt sie in diesen klagend, tröstend, erhebend auf. Alles, was Reflexion, Dichtung, Gefühlsausbruch und Gefühlsausdruck erfordert, ist ihr und ihren Repräsentanten in den Mund gelegt. Jene grossen und frommen Grundanschauungen aber, welche das Opfer des Herrn als die Grundlage des Christenthums und der christlichen Kirche überhaupt erkennen lassen und welche den Kern und Mittelpunkt der christlichen Glaubenslehre bilden, finden in den zahlreichen Chorälen ihren gemeinsamen Ausdruck.

Es scheint kaum einem Zweifel unterworfen zu sein, dass diese, dem Gedicht hinzugefügten Choräle, welche dem, an grossen und an dramatisch ergreifenden Momenten so überreichen Werke die kirchliche Grundstimmung erhalten, in ihm die Erhabenheit der Kirche selbst darstellen sollten, neben diesem gottesdienstlich wie künstlerisch gebotenen Hauptzweck, ähnlich wie bei den andern Passionen, die Bach geschrieben, zugleich die Bestimmung gehabt haben, die zuhörende Kirchengemeinde, selbständig mitwirkend, in die Darstellung des Kunstwerks hineinzuziehen. Ihr sollte die eigene Theilnahme an der Ausführung des grossen Werks offen gehalten werden, indem ihr die Möglichkeit geboten wurde, in die Choralmelodie des Sängerchors einzustimmen. Auf diese Art wäre eine lebendige Wechselwirkung zwischen dem ausführenden Personal der Künstler und der zuhörenden Gemeinde entstanden, welche bei der Ausdehnung und dem ernsten Charakter des Werks, sowie für den kirchlichen Zweck desselben, jedenfalls von unberechen-

barem Werthe und ergreifender Wirkung hätte gewesen sein müssen. Wir wissen eben leider nicht, ob und in wie weit die Kirchengemeinde der Absicht des Tonmeisters entsprochen habe. Der Zweifel, ob diese kunstvoll gesetzten Choräle für die Mitwirkung derselben geeignet gewesen seien, mag auch hier seine Stelle finden.

So stehen in dem Gedicht als Hauptgruppen der Bewegung die Gegensätze des Christenthums und des Judenthums in den Chören der idealen Gemeinde und den aus dem Evangelientexte dramatisch hervortretenden Chören gegenüber. Ueber ihnen schwebt der Gedanke der christlichen Kirche in der ruhigen Grösse der Choräle, die ideale Gemeinde zu sich heranziehend, in sich aufnehmend. Das lyrische Element der letzteren wird durch den Gesang der Kirchenlieder beherrscht. In dieser Hauptdisposition des Werks muss man die Hand des Meisters, eine geniale Inspiration erkennen.

Die Worte Picander's erinnern freilich oft genug an die Zeit, in der sie entstanden sind. Es würde einem Dichter unseres Jahrhunderts schwer geworden sein, so zu schreiben, wie wir es dort eben finden. Rammler's schöne Dichtung: „Der Tod Jesu", zu welcher Graun die Musik gesetzt hat, steht, wenngleich ihr eine gewisse Weichlichkeit nicht abgesprochen werden kann, auf einer ungleich höheren Stufe der Poesie. Dennoch ist dem Texte, bei aller Trockenheit im Einzelnen, bei vielem Veralteten und Manchem, das geradezu unschön genannt werden muss, eine Fülle evangelischer Gesinnung, frommer Anschauungen, religiöser Erhebung nicht abzusprechen. Auch an musikalischem Grundstoff fehlt es ihm nicht. Man betrachte den ersten Satz, den Picander als „Aria" bezeichnet:

„Kommt Töchter, helft mir klagen,
Sehet,
Wen?

den Bräutigam.
Seht ihn,
Wie?
Als wie ein Lamm.
Sehet,
Was?
Seht die Geduld!
Seht,
Wohin?
Auf unsre Schuld!"

Wohl kann man über dieses naive Frage- und Antwortspiel den Kopf schütteln. Aber doch wird man anerkennen müssen, dass dasselbe Veranlassung zu einer der wunderbarsten, tiefsinnigsten Tonschöpfungen gegeben hat, die je entstanden sind.

Freilich, Worte wie:

„Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit
Zu trinken,
In welchem Sünden dieser Welt
Gegossen sind und hässlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt."

nehmen sich gleich vielen anderen, zumal vom modernen Standpunkt aus betrachtet, weder poetisch noch musikalisch gut aus. Dagegen finden wir in Sätzen, wie z. B.:

„O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz,
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht.
Der Richter führt ihn vor Gericht,
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht!" u. s. w.,

ferner in den Worten, wie:

„So ist mein Jesu nun gefangen!
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen",

sowie in dem unmittelbar darauf in aufbrausendem Zorne sich ergiessenden Sturm der Empörung:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mördrische Blut!"

Züge dramatischer Empfindung, wie sie zu jener Zeit und nach dem Standpunkt der damaligen Produktionskraft der deutschen Literatur gewiss als bemerkenswerth bezeichnet werden müssen. Ebenso zeigen sich in der Dichtung nicht selten Elemente lyrischen Schwunges, die, wenn sie nicht von trocknen, der Zeit und ihrem hausbacknen Grundton entlehnten Wendungen unterbrochen, oft überwuchert würden, gewiss noch jetzt mit Anerkennung aufgenommen werden könnten.

Aber aller Schwächen ungeachtet, welche die Dichtung in reichem Maasse enthält, hat sie das grosse und unbestreitbare Verdienst, einem der grössesten und edelsten Werke aller Zeiten als Grundlage gedient zu haben. Und dies Verdienst ist, so sehr man im Einzelnen und über Einzelnes rechten kann und so sehr es gegen das weit darüber hinausreichende Verdienst der Composition zurücktreten muss, immerhin voller Beachtung werth. So konnte Zelter über diesen Text in seinem Briefwechsel mit Goethe (Bd. 5, p. 197) mit Recht sagen: „Wenn ein heutiger Componist ein Picander'sches Gedicht in Musik setzen sollte, er müsste sich kreuzigen und segnen; und sieht man, was sie in Musik setzen, so weiss man nicht, ob man lachen oder weinen soll über die Unschuld, mit welcher man sich im Besseren glaubt."

Wenden wir uns von den Worten zu der Musik, so muss man sich vor Allem darüber klar sein, dass es sich in ihr um eine für den Gottesdienst am Charfreitag bestimmte Musik handelte.

Daraus ergiebt sich, dass dem ganzen Werke in

keinem einzigen seiner Theile der Charakter der Unterhaltung, äusserlicher Anregung oder gar der sinnlichen Befriedigung einer blos ästhetische Zwecke verfolgenden Zuhörerschaft inne wohnen durfte. Der strenge Ernst, der den evangelischen Gottesdienst an dem Leidenstage des Herrn erfüllen soll, musste in jedem Tone, in jeder Nummer fest ausgeprägt hervortreten. Es war eine grosse Aufgabe, von diesem Standpunkt aus, mit Abweisung jeder, den kirchlichen Charakter der Arbeit störenden Kunstwirkung, an das Werk zu gehen. Nur ein Mann von der Willensstärke, dem eisernen Fleiss und dem ungeheueren Wissen, zugleich aber von der christlichen Gesinnung des Meisters durfte dies wagen. Aus der innersten Tiefe eines echt gläubigen Gemüthes, aus dem vollen, klaren Verständniss des Evangeliums, das er in Tönen verkündigen und verherrlichen sollte, aus dem lebendigen Inhalt des göttlichen Worts suchte er die Kraft, die ihm gestellte Aufgabe würdig und ihrem ganzen Umfange nach zu erfüllen. So ist es ihm gelungen, uns die vielfach bewegte, ernste Darstellung der grossen christlichen Tragödie mit wahrhaft dramatischer Kraft und in lebendig ernster Klarheit vorzuführen. Wir sehen das Leiden des Herrn, wir sehen die ganze Schmerzenslast, die auf seinen Schultern ruht. Aber wir sehen zugleich auch die göttliche Hoheit der Verheissung und des Opfers in grossen Meisterzügen dargestellt. Bach führt uns die scharf einschneidenden Gegensätze unserer heutigen christlichen Anschauungen und der wild ringenden Verblendung jener Tage lebendig vor Augen.

Es würde eine Frage von tief eingreifender Bedeutung sein, zu untersuchen, ob Bach's Publikum, die Kirchengemeinde zu Leipzig, dieser seiner Passionsmusik in unserm angegebenen Sinne gefolgt sei. Nach der, bei der Johannis-Passion angeführten Aeusserung von Rochlitz dürfte man dies glauben. Bei Betrach-

tung der Cantaten haben wir indess jene aus der Zeit Bach's herrührenden Feststellungen der musikalischen Societät zu Leipzig kennen gelernt, welche sich, wie dort nachgewiesen worden ist, unter muthmaasslich eigener Theilnahme des grossen Meisters über die Bedingungen verbreiteten, welche für die Texte der Kirchen-Cantaten erforderlich erachtet worden sind. Wenn es dort heisst: ein Componist, wenn er allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie für einen heiligen Ort setzen und heftige Leidenschaften ausdrücken wolle, „könne sich leicht lächerlich machen", man habe erfahren, dass „eine unvergleichliche Passionsmusik" in der Kammer eine gute, „in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt", so liegt es sehr nahe, diesen Satz der Erfahrung auf die an Bildern der Leidenschaft so reiche Matthäus-Passion zu beziehen. Es hat auch in neuerer Zeit nicht an Stimmen gefehlt, welche ihr ihren Platz in der Kirche bestritten und die insbesondere daran Anstoss genommen haben, dass Christus singend eingeführt wird. Wie dem auch sein mag, ihr Werth als Kunstwerk erster Grösse und heiliger Erhabenheit kann durch Pedanterie oder dogmatischen Rigorismus nicht verringert werden.

Den erzählenden Theil des Evangeliums führt Bach, wie in der Johannis-Passion, durch die dem Tenor gegebene Recitation vorüber. Ebenso lässt er, wie dort, alle Personen, die redend eingeführt werden, auch unmittelbar vor die Gemeinde hintreten. Christus, Petrus, Judas und die Jünger auf der einen, der Hohepriester Pilatus, die Priester, falschen Zeugen, Mägde und Volkshaufen auf der andern Seite werden auf diese Weise die dramatischen Träger eines Werks, bei dem es schwer werden würde, sich darüber zu entscheiden, ob man die Grossartigkeit und Einheit in der Auffassung und Darstellung im Ganzen, oder die bis in das kleinste Detail hinein vollendete Form, oder die edle Declamation, oder die Melodik und In-

strumentirung, oder aber die fest gezeichnete Charakteristik am meisten bewundern solle! In der That steht Alles, was hier geschaffen ist, in so ausgeprägter Vollendung da, dass eben nur übrig bleibt, in ehrerbietiger Scheu den Blick zu der Höhe emporsteigen zu lassen, auf der wir den stolzen Bau dieses Kunstwerks wie einen majestätischen Dom emporstreben sehen.

Bei der Betrachtung der einzelnen Theile dieses grossen Meisterwerks mag zunächst zum Verständniss des Folgenden die Bemerkung vorangeschickt werden, dass es nicht rathsam erschienen ist, dem historischen Gange der Erzählung und daher der numerischen Reihenfolge der Tonstücke zu folgen. Es werden vielmehr, wie dies auch bei der Johannis-Passion geschehen, neben abgesonderter Behandlung einzelner Haupttheile des Werks, wie des Eingangschors und der Schlusschöre, dessen sonstige Bestandtheile gruppenweise vorgeführt und so die Recitative, Chöre, Arien und Choräle abgesondert in sich betrachtet werden.

Wirft man zunächst einen Blick auf das Orchester, so wird man an ein schönes Wort Hiller's erinnert, der von der Instrumentirung der Matthäus-Passion gesagt hat, sie gleiche einem feinen Schleier, hinter dem ein edles, aber thränenfeuchtes Antlitz hervorleuchte.

Kaum kann eine Bemerkung bezeichnender sein.

Die Orchesterbegleitung Bach's hat mit der Art und Weise, wie andere Componisten ihre Tonwerke gesetzt haben, nichts gemein. Seine Instrumentirung bildet nicht die breite und bequeme Grundlage, auf der die Gesangsstimme ruht, auf welche deren Klang sich stützen könnte. Die Instrumente sind, wie überall bei Bach, so auch hier, selbständig wirkende Kräfte, die neben- und miteinander und zu dem Gesange in einer völligen Freiheit der Bewegung dahergehen und

nur durch den beherrschenden allgemeinen Charakter des Tonstücks und vermöge der ausserordentlichen contrapunktischen Meisterschaft des Tonsetzers zur harmonischen Wirkung zusammmengefasst werden.

Dabei findet sich überall die grösseste Einfachheit beobachtet. Die Recitative des Evangeliums werden allein durch den Grundbass und von dem Klavier begleitet.*) Nur bei den Worten, die dem Herrn in den Mund gelegt werden, umtönt diese das Streich-Quartett in meist langgezogenen Accorden. Zu den Chören, in denen die Instrumentirung voller auftritt, hören wir Streich-Quartett, Flöten, Oboen und die Orgel. Kein Blech-Instrument tritt mit seinen glänzenderen Farben hinzu. Hörner, Trompeten, Posaunen, das Fagott, die Pauke schweigen. Es ist eine wundersame Einheit, die durch diese Einfachheit über dem ganzen Werke ausgegossen wird, zugleich aber eine Reinheit, Heiligkeit und Würde, welche, fern von jedem blos äusserlichen Glanz, von jeder profanen Stimmung, in dem ernsten Gewande dahertritt, das der Erinnerung an den Leidensgang des Erlösers ziemt.

Man darf hieraus nicht folgern, dass die Klangwirkungen der Instrumente der Passionsmusik einförmig, matt, abspannend wirken könnten. Es würde ein gefährlicher Irrthum sein, anzunehmen, dass der nachhaltige Eindruck, den grosse Musikwerke hervorzubringen bestimmt sind, auf den äusseren Mitteln beruhe, die dazu in Bewegung gesetzt werden. Nur der innere Gehalt kann diesen Eindruck bedingen. In den äusseren Mitteln entscheidet das Verhältniss, in dem sie gegen einander abgewogen, in eine richtige Wechselwirkung gesetzt werden.**)

So weiss der grosse Tonmeister den anscheinend

*) Die sich hier anknüpfenden Fragen sind anderweit zu besonderer Erörterung gezogen worden.

**) Man betrachte dem jetzigen Orchesterlärm gegenüber die wirkungsvolle Art der Instrumentirung bei Gluck und Mozart.

engen Kreis seiner Instrumente mit Abwechselung und Reiz zu schmücken. Abgesehen von dem charakteristischen, selbständig wirkenden Gange derselben, führt er an den entscheidenden Stellen die Blase-Instrumente, sowie die Soli des Streich-Quartetts in einer so eigenthümlichen Weise der Anwendung ein, dass diese die höchste Bewunderung erregen muss. Wenn er in den begleiteten Recitativen zwei melodisch klagende Flöten über den kurz abgerissenen, gleichmässig tönenden Noten im Bass, oder zwei Oboen zu dem fortzitternden Orgelpunkt des Grundbasses erklingen lässt, so ergiesst sich aus diesen drei einfachen Instrumenten eine Klangfülle der seltensten Art. Jener rührende Gesang der Solo-Violine, der so unvermuthet aus der Klage Petri nach der Verleugnung des Herrn hervorquillt, das Solo der Oboe in der schönen Tenor-Arie: „Ich will bei meinem Jesu wohnen", mit welch wunderbarem Reiz beleben sie den melodischen Gang und die Declamation jener Gesangsstücke, mit wie harmonischem Farbenreichthum schreiten sie daher, wie wachsen sie so nothwendig aus der Situation heraus, in der sie uns begegnen. Es hat grosse Meister der Tonkunst gegeben, die in der Harmonie und der Instrumentalwirkung die höchsten Stufen des Erreichbaren beschritten haben. Händel, Haydn, Beethoven und Mozart sehen wir mit den Kränzen der Unsterblichkeit geschmückt. Aber es hat vor Bach Niemand instrumentirt wie er, und es hat auch nach ihm Niemand wieder gewagt, Wirkungen so edler und vollkommener Art mit solchen Mitteln erreichen zu wollen. Und das Vollendetste dieser seiner eigenthümlichen und unerreichten Kunst bietet er in der Matthäus-Passion, in der sich überhaupt sein ganzes Wesen am reinsten, am erhabensten, am vollkommensten darstellt, wo man ihn zugleich frei findet von jenen Erinnerungen, welche aus der Umgebung und den Einwirkungen seiner Zeit sonst hie und da bemerkbar werden.

Es sei gestattet, von dieser allgemeinen Vorbemerkung aus zu dem grossen Einleitungs-Chor überzugehen, welcher den Hörer in die Mitte der idealen Gemeinde stellt. Zwei Orchester (Streich-Quartett, Flöten, Oboen), zwei Orgeln und zwei Chöre stehen hier einander gegenüber.*) Ein breit gehaltenes Vorspiel in rhythmisch klagender, unruhig forttreibender Bewegung und seltsam trüber Grundstimmung führt in die Hauptgedanken des grossen Tonsetzers ein. „Eine wogende Menge scheint auf dem Wege zu sein; sie drängt sich, sie treibt sich vorwärts, Angst- und Klagegeschrei dringt zu unserm Ohr. Helle, durchdringende Laute machen sich in schneidender Höhe gedehnt vernehmbar. Die Masse scheint stehen zu bleiben, mit stockendem Athem zu horchen, ängstlicher Weheruf durchdringt die Lüfte. Dazwischen fallen starke dissonirende Schläge mächtig hinein. Ein Ungeheueres begiebt sich, ein Unerhörtes. — Die Menge, erschüttert und bewegt, drängt sich von Neuem vorwärts, und ein Chor beginnt: ‚Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen! Sehet.' Eine zweite Masse fällt mit scharfer Frage dazwischen: ‚Wen?' " u. s. w.**)

Welche Selbständigkeit und Reinheit der Führung in den einzelnen Stimmen, welche feste Charakteristik in jeder einzelnen von ihnen, und doch wie sehr Alles harmonisch zu einem grossen Ganzen verbunden, Nachahmung und Umkehrung, Melodie und rührende Klage, Unruhe und Hoffnung, vom ersten Anfange bis zum Ende.

Der Bass, durchweg in festgezeichneter Gleichmässigkeit der Taktart, öfters in steigendem und fallendem Gange der Gegenbewegung wechselnd, schneidet an einzelnen Stellen gewaltig ein. Ueber

*) Bach hat sich Chöre und Orchester in doppelter Aufstellung gedacht und auch auf das Vorhandensein zweier Orgeln gerechnet, wie deren die Thomas-Kirche besass.

**) Aus Mosewius, Ueber J. S. Bach's Matthäus-Passion.

ihm bewegen sich in scharf abgegliedertem Rhythmus die beiden Orchester, welche sich in den Zwischensätzen miteinander zu grossen Tonmassen verbinden. Flöte und Oboe erheben sich in seltsam trüber Melodie über dem in klagender Bewegung daherschreitenden Quartett der Streich-Instrumente. Durch den unruhig fortstrebenden Gang der beiden Hauptmassen, durch das Helldunkel dieses wunderbaren Tonbildes strahlt wie klarer Lichtschein die Hauptmelodie des Chorals: „O Lamm Gottes", in welche auch die beiden Orgeln einstimmen. Hie und da wogt die erste Violine über dem scharf abgezeichneten klagenden Gesang der Blas-Instrumente in weicheren Tonformen in die Höhe, bis die gegen einander gestellten Massen mit den Worten: „Sehet ihn aus Lieb' und Huld Holz zum Kreuze selber tragen", unter der Strophe des Chorals: „Erbarm' dich unser, o Jesu!" zu einer grossen Gesammtwirkung zusammengefasst und zum Schluss geführt werden.

Dies sind die äusseren Mittel, durch die Bach das in ihm lebende Bild darzustellen bemüht gewesen ist. Aber wie gross und unvergleichlich sie sein mögen, sie werden weithin überboten durch den Gedankenreichthum und tiefen Gehalt dessen, was er uns gezeichnet hat. Der Bräutigam ist es, den die klagende Menge auf dem Kreuzwege erblickt, dem sie forschend, fragend, von tiefster Mitempfindung durchdrungen, auf der schweren Bahn seines Leidens nachfolgt. Nicht blos das Leidende, Antheilnehmende erregt uns. Der Lichtschein der Versöhnung giesst aus den düsteren Wolken, die den Horizont umhüllen, in dem schönen Choral: „O Lamm Gottes unschuldig" die ersten Strahlen der Erfüllung aus, neben dem Leiden die Erlösung, über der klagenden Unruhe der bewegten Menge die Herrlichkeit des Herrn in seiner Zukunft!

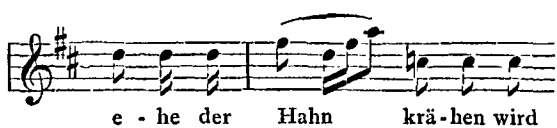
Wie ein riesiges Portal eröffnet dieser Chor den Eingang in den Wunderbau des grossen Kunstwerks.

Unmittelbar an ihn schliesst sich der Beginn des Evangeliums.

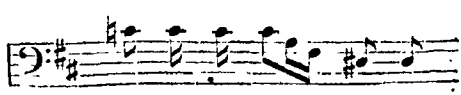
Die Recitative desselben findet man in einer höchst eigenthümlichen, in hohem Grade vollendeten, überall den Worten der heiligen Schrift und ihrer Bedeutung auf das Allerengste folgenden Declamation, in damaliger Weise von dem Klavier (oder der Orgel) und dem Bass begleitet. Nur an wenigen Stellen tritt jene Art von musikalischer Malerei ein, welche Bach so sehr liebt, und die er in den Arien und Chören oft in so eigenthümlicher Weise angewendet hat. Es ist dies vorzugsweise in der merkwürdigen Stelle der Fall: „Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: ‚Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen.‘ Und ging hinaus und weinte bitterlich.“*)

Hier wird eine fast bildliche Darstellung des Gefühlsausdrucks gegeben, deren Schönheit und Grösse unübertroffen ist, und welche sich in ihrer grösseren

*) Man kann mit Mosewius (S. 6 a. a. O.) darüber einverstanden sein, dass Bach in der angedeuteten Figur für das Krähen des Hahnes nicht eine „niedrig-komische, die tiefe Wirkung des Gesammtbildes paralisirende Malerei“ habe geben wollen. Dennoch wird man zugestehen müssen, dass die Wendung



viel eher die Idee dieser Malerei, als den Gedanken der Warnung ausdrückt. Hätte Bach dies Letztere beabsichtigt gehabt, so würde er in der Warnung des Herrn (Recit. Nro. 22) dieselbe Form nicht in sehr ähnlicher Weise umgekehrt angewendet haben. Hier nämlich heisst es:



Einfachheit über die ähnliche Stelle der Johannes-Passion weithin erhebt. Aehnlich behandelt ist das Recitativ bei den Worten: „Und fing an zu trauern und zu zagen", in welchen der Ausdruck der Trauer in rührendster und zugleich höchst eigenthümlicher Weise an uns herantritt. Zu dem Worte: „Dass sie ihn kreuzigten" hat Bach eine Figur gegeben, welche malerisch bezeichnend ist. Im Uebrigen herrscht die grösseste Einfachheit vor.

Erst als das grosse Drama vollendet und der Herr verschieden ist, als die Erde bebt und Jehovah im Sturme der empörten Natur es bezeugt, dass Christus sein Sohn gewesen sei, lässt Bach auch den Evangelisten aus der erzählenden Weise heraustreten. Die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke" u. s. w. erheben sich zu dramatischer Hoheit, getragen und belebt von der in allgewaltiger Aufregung daherstürmenden Begleitung der Bässe.

Bach hat auch in dieser Passion dem Sänger des Evangelisten eine ausserordentlich schwere Aufgabe zuertheilt. Abgesehen von dem stimmlichen Umfange, den dieselbe in Anspruch nimmt, erfordert sie Ruhe und Grösse der Auffassung, Klarheit und Sicherheit der Aussprache und der Declamation und ein abso-

---

Auch in der Johannis-Passion findet man bei dieser Stelle eine ähnliche Malerei, zwar nicht in der Singstimme, wohl aber in dem begleitenden Basse. Auf die Worte: „Und alsbald krähte der Hahn" folgt, ganz abweichend von der allgemeinen Behandlung der Recitativbegleitung, dort die Figur:

Dem sei wie ihm wolle, Bach hat dem Ernst seiner Tondichtung dadurch keinen Eintrag gethan. Hierauf kommt es allein an, und es wäre nicht erforderlich gewesen, dem der an jene Malerei glauben möchte, wie wir es thun, das Verständniss der Innerlichkeit des grossen Meisters abzusprechen.

lutes Fernhalten von jeder bloss pathetischen Gefühlsanwandlung. Auf dem würdevollen Vortrage des Evangelisten beruht die wesentliche Wirkung des ganzen Werkes.

In gleicher Weise, wie die recitativische Erzählung nach den Worten der Schrift, sind die Reden der übrigen Personen (Judas, Petrus, der Hohepriester, Pilatus, die Mägde, des Pilatus Weib) behandelt. Eine fest ausgeprägte, eigenthümliche, den Worten des Evangeliums in bezeichnendster Weise folgende Declamation tritt hier wie dort hervor.

Ganz anders stellt sich Bach zu den Worten, welche nach dem Evangelium dem Herrn in den Mund gelegt werden. Wie diese Worte die ganze Lehre des Christenthums in sich einschliessen und in ihrer Klarheit und Grösse scharf ausgeprägt hervortreten, so hat Bach mit richtigem Verständniss ihnen überall eine eigenthümlich bezeichnende Färbung gegeben, sie sowohl in orchestraler Beziehung, als durch eine melodisch-rhythmische Behandlung auch äusserlich ausgezeichnet. In dieser Weise stellt er den Herrn in seiner ruhigen Grösse, von göttlichem Glanze umflossen, dar. Hier tritt in lang austönenden Accordfolgen die Begleitung der Streich-Instrumente hinzu. „Sie umwebt", wie von Winterfeld so schön sagt, „die Reden des Herrn wie mit einem Heiligenschein, der erst mit den letzten Worten des Gekreuzigten: ‚Eli, Eli, lama asabthani', die Nähe des Todes verkündend, erlöscht."

Bei besonders hervortretenden Stellen tritt in dem Gesang der Worte Christi das ariose Element bedeutsam hervor.

Dies ist vor Allem bei der Einsetzung des heiligen Abendmahls der Fall, deren tiefsinnige Melodik das Mysterium des Sakraments in einem wunderbaren Tonbilde darstellt. Bei der Gabe des Kelchs: „Trinket Alle daraus" findet man in grossen Zügen und in

eigenthümlich dunkler Färbung das Symbol des heiligen Blutes und seiner nie sich erschöpfenden Wunderkraft gezeichnet. Der evangelische Glaube, welcher den Priester nicht allein für geweiht hält, „von diesem Blute zu trinken", findet hier eine kräftige Bestätigung.

Wie Bach überhaupt die Malerei in der Musik liebt, so wendet er sie auch bei den Worten des Herrn vielfach an. So sogleich in dem ersten Recitativ desselben bei den Worten: „Ihr wisset, dass nach zween Tagen Ostern wird und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, dass er gekreuziget werde", so ferner in dem merkwürdigen Gesang der Worte: „Ich werde den Hirten schlagen und die Schafe der Heerde werden sich zerstreuen", so endlich in dem Recitativ: „Von nun an wird es geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels", in denen, wie in einer lichtklaren Vision durch die malerische Figur des Orchesters die Darstellung der sich öffnenden Wolken angedeutet wird. Aber diese musikalische Malerei thut der Grösse und Klarheit der Darstellung im Ganzen so wenig Eintrag, als der Diction im Einzelnen. Ueberall zeichnet sich diese durch eine einfache edle Färbung aus. Der Herr steht vor uns, geschlagen, verhöhnt, die ganze Fülle des tiefsten Leidens vorahnend, das Geahnte erduldend, aber überall zugleich die heilige Natur seines göttlichen Berufes enthüllend.

Graun hat in seiner schönen Composition des Todes Jesu die Worte Christi gleichfalls melodisch in die Recitative eingeflochten. Mit Recht ist diesem Werke seit mehr als hundert Jahren*) die verdienteste

*) Die erste Aufführung des „Todes Jesu" fand am 26. März 1755 statt.

Anerkennung zu Theil geworden. Wollte man indess eine vergleichende Beurtheilung eintreten lassen, so würde man in der Graun'schen Darstellung Jesu nur mehr einen schönen und edlen Menschen in schweren Leiden erkennen können, während Bach uns eben den Heiland der Welt in dem grossen Opfer für die ganze Menschheit darstellt.

Die herrliche lichtumflossene Gestalt des Erlösers steht auf diese Weise auch in der musikalischen Bildung in dem Mittelpunkt des grossen Werks. In ihr wird uns das Reine, Grosse, Erhabene in seinen edelsten, von göttlichem Geist erfüllten Formen dargestellt.

Wie ganz anders erblickt man dem gegenüber die in ihren menschlichen Leidenschaften gezeichneten Gruppen der Jünger Christi, der Priester und Aeltesten und des jüdischen Volks.

Die Jünger führt der Evangelist dreimal redend ein, zuerst mit den Worten: „Wozu dienet dieser Unrath, dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden“, ferner: „Wo willst du, dass wir dir bereiten das Osterlamm?“ und während des Abendmahls mit der Frage: „Herr, bin ich's?“

Die chormässige Behandlung dieser Reden ist charakteristisch und ernst, ihr Inhalt kurz und gedrängt. Eigenthümlich genug hat Bach bei den Worten der Jünger, wie bei den Chören der Hohenpriester und Aeltesten auch die Frauenstimmen mit verwendet.

Umfanglich bedeutender und vermöge ihres aufgeregten Wortinhalts charakteristisch mehr hervortretend sind die Chöre der Juden. Unter diesen sind zunächst die Reden der Priester und Aeltesten zu betrachten.

Sie sind meist doppelchörig gesetzt, von beiden Orchestern begleitet. Unter ihnen ist der erste: „Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr

werde im Volke“ der bedeutendere. Bei der Berathung der Priester, wie sie Jesum mit List greifen und tödten möchten, tritt ihnen das Bedenken entgegen, ob das Volk den Mord an dem Festtage billigen werde. Denn sie wussten, dass Jesus von Nazareth, den sie verfolgten, einen grossen Anhang im Volke hatte. Bei einer, die innerliche Erregung und Ungeduld der handelnden Gruppe lebhaft bezeichnenden Orchesterbegleitung drückt sich in dem Charakter des Tonstücks der feste Wille aus, den Herrn zu verderben. Aber die Scheu vor dem Volke, in dessen Namen sie handeln wollen, hält die böswillige Menge ab, das Osterfest zum Zeitpunkt ihres verbrecherischen Planes zu wählen. In dem engen Raume von 6 Takten zeichnet Bach diese eigenthümliche Situation mit meisterhafter Sicherheit. Herr des Ausdrucks und der Form, lässt er in 4 Takten die beiden Chöre in gleichmässig wirkendem Strome und in rhythmischer Gliederung mit einander in ihrer Ueberlegung wechseln, bis sie zuletzt in kurzer Steigerung sich wie in fest gewonnenem Entschlusse zu einer grossen Gesammtmasse zusammenfinden.

Der zweite Priesterchor, welcher dem bereuenden Verräther Judas erwidert: „Was gehet uns das an?“ ist ganz entgegengesetzter Natur, kurz, abweisend, fast verhöhnend. Dem bitteren Vorwurfe: „Ich habe übel gethan, dass ich unschuldig Blut verrathen habe“ wird keine Beachtung geschenkt. Denn die Priester wussten ja zuvor, dass Christus unschuldig sei. Mit List hatten sie ihn greifen und tödten wollen. Das ist ihnen gelungen. Das Werkzeug wird bei Seite geworfen.

Diesem Chor folgt im Verlauf der Erzählung des Evangelisten ein sieben Takte langer, von zwei Basstimmen gesungener Satz: „Es taugt nicht, dass wir sie (die Silberlinge) in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld“, in welchem mit

Meisterzügen die formale Scheinheiligkeit des Pharisäerthums dargestellt wird.

Die übrigen von dem Evangelisten den Priestern und Aeltesten in den Mund gelegten Worte fallen im Wesentlichen mit dem Charakter derjenigen Chöre zusammen, welche dem jüdischen Volke angehören. Diese Volkschöre, welche in dem zweiten Theile des Werks die vorherrschende Tonmasse bilden, sind aufgeregter, wilder, fanatischer gehalten als die der Priester. Während dort Hochmuth und Bosheit im gleissnerischen Gewande der Ehrbarkeit daherzuschreiten suchen, bricht hier der Strom der Leidenschaft in wilden Fluthen frei hervor. Hier bindet keine Rücksicht, hier verhüllt sich die blinde Wuth nicht. Offen tritt sie an das Licht und stürzt sich auf ihr Opfer. Christus, der Wehrlose, ist verrathen, gefangen, gebunden, schutzlos der rohen Menge gegenübergestellt. Zuerst noch schüchtern auftretend, wächst mit dem Rausche deren Muth und Bosheit.

Der Hohepriester nach dem Verhöre Jesu zerreisst sein Kleid: „Er hat Gott gelästert. Was bedürfen wir weiter Zeugniss? Was dünket euch?“ Ihm antwortet das Volk mit den Worten, mit welchen das grosse Verbrechen begonnen wird: „Er ist des Todes schuldig“. Aber nicht Ueberzeugung und fester Wille werden hier ausgedrückt. Zerstreut, wie in Unsicherheit, scheint ein Theil der Menge auf den andern zu horchen. So treten die Stimmen vereinzelt, gewissermaassen fragend nach einander ein. Erst später gewinnt die Melodie den Charakter der Festigkeit. Fünf Takte reichen für die geniale Zeichnung dieses achtstimmigen Chors aus. (Siehe S. 108 und 109.)

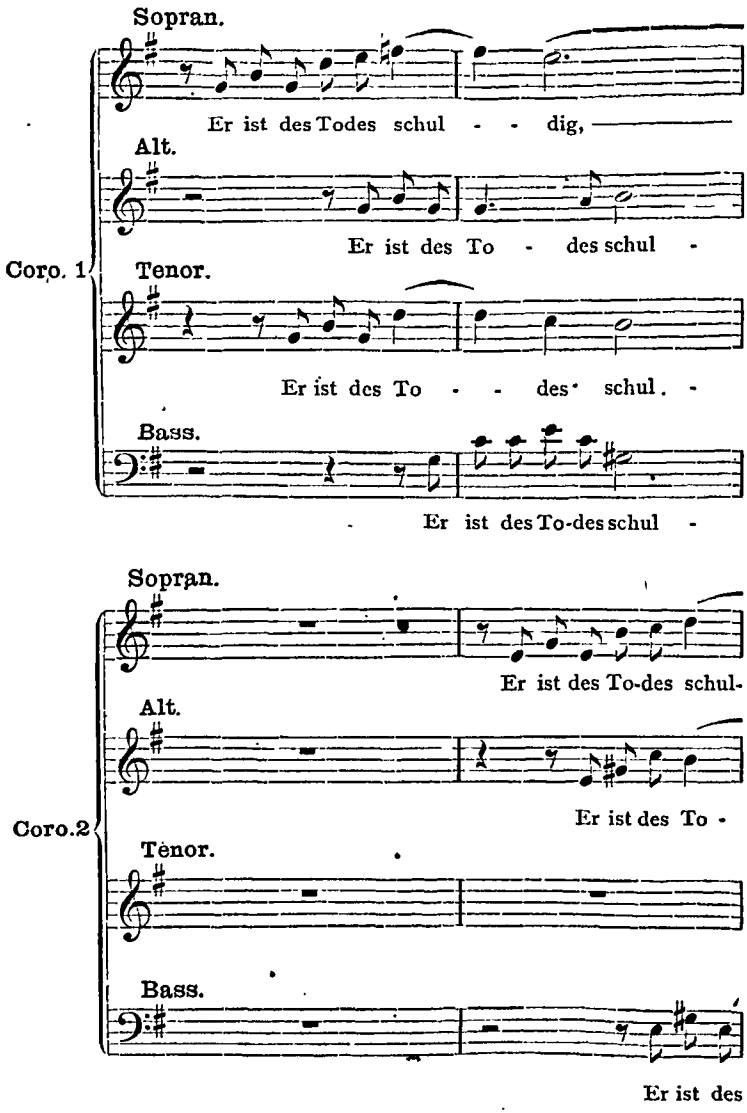
Von hier ab ist die Bahn gebrochen. Die Schranke ist gefallen, vor der die Menge bis dahin zaudernd gestanden hatte. Der wilde Strom des zügellosen Fanatismus quillt über. Sie speien ihm in das Angesicht und schlagen ihn mit Fäusten, und ihn ver-

höhnend fragen sie: „Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?“ Der Ausdruck des Hohns und wilder Grausamkeit spricht aus jedem Ton, aus jeder Harmonienfolge. Von allen Seiten her hört man die tobende Menge den Wehrlosen umstürmen, mit Fragen, Schlägen, Hohn und Spott ihn überhäufend. Beide Chöre überbieten sich in wuthsprühenden Angriffen und in von starken Rhythmen getragenen Contrasten.

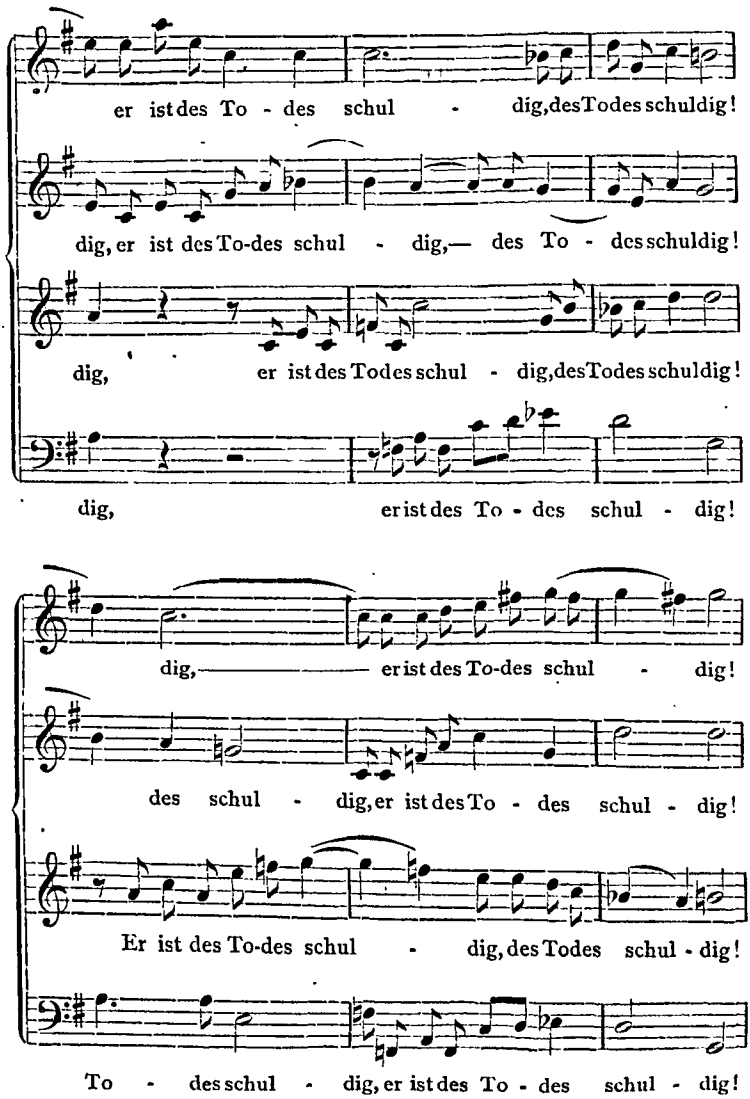
Der Strom der Empörung tobt weiter fort.

Als der Landpfleger die Juden fragt, ob er ihnen Christum oder Barrabam losgeben solle, antwortet das ganze Volk, in wild misstönendem kurzem Schrei, wie aus einem Munde: „Barrabam!“ Und als er ferner fragt: „Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?“ da schreit die fanatische Menge ihr: „Lass ihn kreuzigen!“ Dies Stück malt in erschreckender Klarheit den nach Blut dürstenden wilden Hass, die concentrirte, schnell sich steigernde Wuth, welche das Aeusserste daransetzt, um das Aeusserste zu erreichen. Jene langgezogenen, seltsam gestalteten wilden Tongänge, die von den vier Stimmen nacheinander aufgenommen werden, tönen in der Gegenwirkung zu den in selbständigem Gange dahinschweifenden Flöten wie der Schrei wilder Thiere, deren Wuth durch den Geruch des Bluts entflammt wird. Diesem Ausbruch der Volkswuth gegenüber hat Bach unmittelbar den Choral: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ zu der schönen Melodie: „Herzliebster Jesu“ folgen lassen, dessen sanfte Harmonie den kurz abgerissenen Schlussaccord des Chors aufnimmt.

Man kann den künstlerischen Takt nicht genug bewundern, mit welchem der alte Meister gerade in die Düsterheit der Leidenschaft plötzlich den Lichtschein der christlichen Liebe hereinleuchten lässt, wie er dadurch von der äussersten Grenze der Aufregung



zur Ruhe und zur Andacht zurückführt. Ohne die Wirkung der Choräle wäre die Passionsmusik in der That ein wild aufgeregtes, von allen Leidenschaften erfülltes Tonbild geworden.



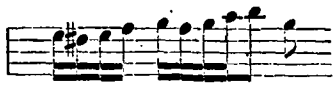
Auf die weitere Frage des Pilatus: „Was hat er denn Uebels gethan?“ lassen die Juden statt jeder anderen Antwort ihr: „Lass ihn kreuzigen“ noch einmal erschallen. Bach lässt den vorigen Chor un-

verändert zum zweiten Male vorübergehen. Den Ausbruch fanatischer Wuth noch greller zu malen vermochte er nicht. Und doch fand er in der Erhöhung des Satzes um einen Ton das Mittel, ihn einschneidender hervortreten zu lassen.

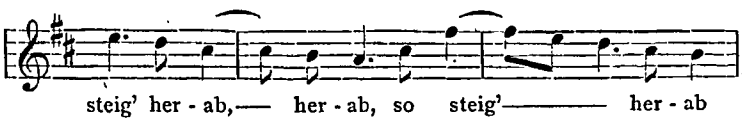
Pilatus nimmt Wasser, wäscht sich die Hände vor dem Volke und spricht; „Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten.“ Da antwortet das ganze Volk: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.“ Ein in freier Gegenbewegung aller Stimmen fugirter vierstimmiger Satz von der höchsten Meisterschaft, in wild drohender Declamation und der scharf ausgeprägtesten Charakteristik! Hier hat der Fanatismus des Volks seinen Gipfelpunkt erreicht. Es bedarf des Terrorismus nun nicht mehr. Der Wille der Menge ist geschehen, der Herr verurtheilt. Hiermit ändert sich auch der musikalische Charakter. Der folgende kurze Satz: „Gegrüsset seist du, Judenkönig!“ ist nicht in dem wuthsprühenden Tone der vorhergehenden Chöre gehalten. Es liegt eine gewisse Befriedigung in dem Hohn, mit dem der Volkshaufe sich vor dem blutenden, bleichen, gemarterten Manne im Purpurmantel, mit der Dornenkrone auf dem Haupt und dem Rohrscepter im Arme beugt. Von allen Seiten her wird der Spott über ihn ausgegossen. In dem harmonischen Fluss eines melodisch wirkenden kurzen Satzes begegnen sich die beiden Chöre, bis sie sich in bezeichnender Weise bei dem Worte: „König“ zu gellender Dissonanz zusammenfinden.

Nun ist der Herr nach schwerem Leidensgange gekreuzigt. Und der Haufe zieht wiederum höhnend an ihm vorüber und lästert ihn: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst und baust ihn in drei Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz.“ Auch hier

ist der Hohn und Spott gegen das wehrlose, am Kreuz hängende Opfer in Meisterzügen wiedergegeben, welche sich nicht nur in der dramatischen Gesammtwirkung dieses herrlichen Doppelchors, sondern auch in dessen Einzelheiten darstellen. Man betrachte nur die durch alle Stimmen in die Höhe wallende Figur zu dem Worte: „bauest"

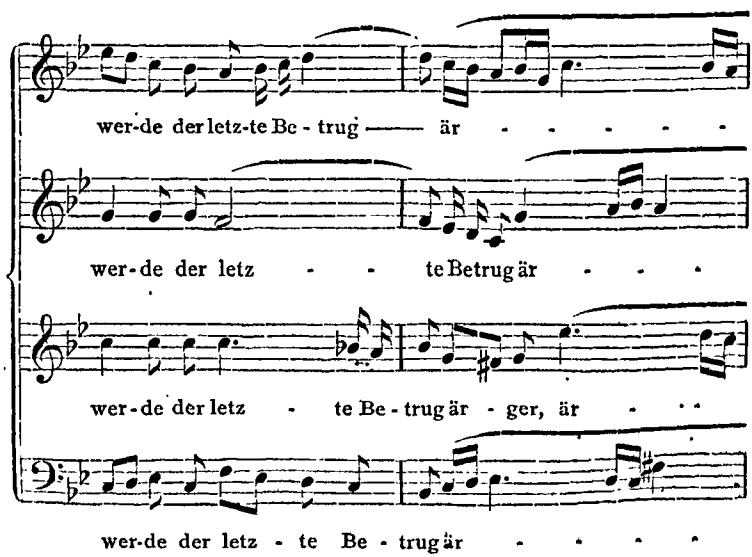


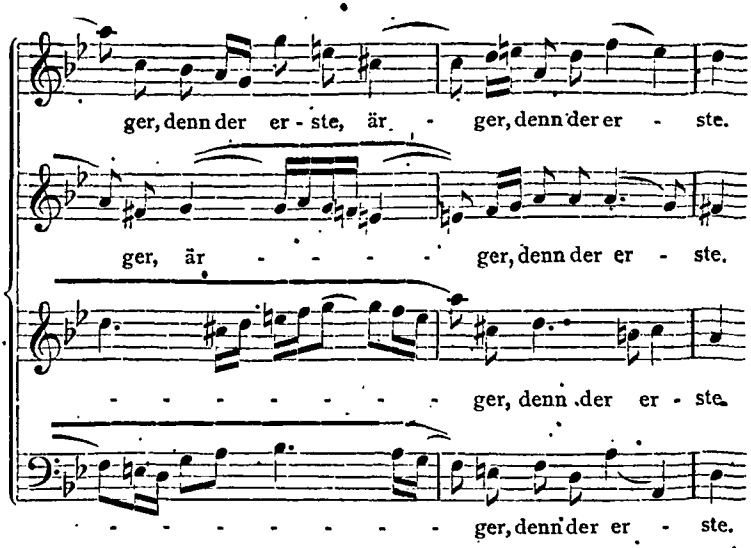
und das auffallend syncopirte, sich von oben herabsenkende: „so steig herab"



Aber nicht bloss das Volk, auch die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Aeltesten ziehen am Kreuz vorbei und spotten sein: „Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen" rufen sie in getrennt sich begegnenden, stark rhythmischen Chören dem Dulder hinauf. Mit den Worten: „Ist er der König Israels" fällt ein auf stolzer Melodie fugirtes Thema ein, das mit den Worten: „So steige er vom Kreuz herab" in die analoge Figur des vorigen Chors zurückfällt und mit neu ausbrechendem boshaften Hohn: „Er hat Gott vertraut, der erlöse ihn, lüstet's ihn" u. s. w. dem kräftig und fest gezeichneten, einstimmig gesungenen Schluss entgegen eilt, „denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn!" Ueberall und in allen 8 Stimmen bis auf diesen Schluss hin, dessen Härte so wohlthätig durch das in weicher Melodie klagende Recitativ: „Ach Golgatha" ausge-

glichen wird, dieselbe Zeichnung und Charakteristik, welche sich in einem fast unglaublichen Maasse mit der formalen Herrschaft über die Tonmassen verbindet. Denn nie wird in dem brausenden Strome aller dieser Chöre, in ihrer leidenschaftlichen Wildheit und Aufregung auch nur für einen Augenblick das Maass der Schönheitslinien überschritten, nirgend die Würde verletzt, die dem Heiligthum Gottes gebührt, zu dessen Ehre der Meister das Werk geschaffen hat. Nirgends finden wir Unruhe, Hast, Ueberstürzung! — So spricht sich der grosse Styl des Meisters denn auch in dem lezten Chorsatze der Hohenpriester und Pharisäer aus: „Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verräther früher sprach, da er noch lebte: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen", in welchem sich der ganze Hochmuth des gesättigten Rachegefühls, aber auch die Besorgniss ausdrückt, dass eben das Ende des Trauerspiels nicht in dem Sinne der Urheber desselben eintreten möchte. Die Worte: „Und werde der letzte Betrug ärger als der erste"





sind in unruhiger Gegenbewegung der Stimmen geschrieben, welche in figurirter seltsamer Melodie die Furcht des bösen Gewissens deutlich erkennen lassen, das sich nur mühsam hinter den hohen Reden verbirgt und die äussere Macht zu ihrer Sicherheit um Hilfe anruft.

Alle diese Chöre tragen ein dunkles Colorit. Sie machen zum grossen Theil den Eindruck von Nachtstücken. Auf düsterem Grunde erblickt man im rothen Scheine der Fackeln und des Feuers verzerrte Gesichter, wilde, fremdartige Gestalten. Wo das Licht des Tages hereinbricht, da ist es wie von einem grauen Flor umschleiert. Ueberall erkennt man das alte Judenthum in der Zersetzung, die das priesterliche Regiment darüber gebracht hatte. Man erkennt aber auch in dem Volke, das Bach dargestellt hat, jene mächtige Gewalt, die, wo sie entfesselt daherfluthet, keine Schranke achtet und göttliches und menschliches Recht höhnend zerbricht. Bach lebte in einer Zeit, in der das Wort „Volk“ nur einen beschränkten Gattungsbegriff bezeichnete. In wahrhaft bewunderungswürdiger Weise hat er, weit über das Vorstel-

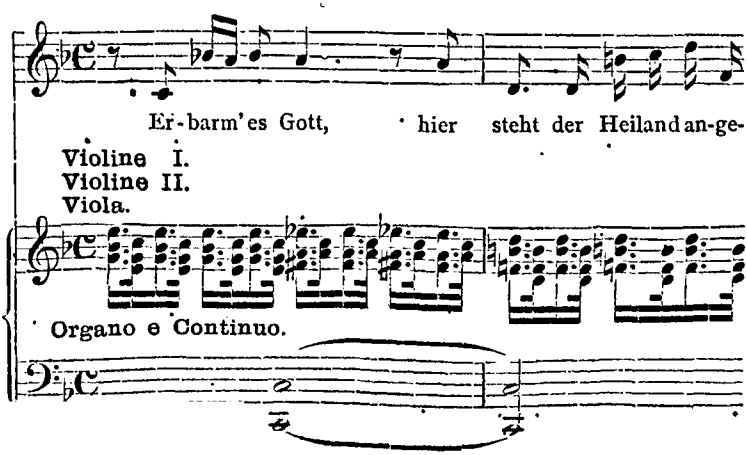
lungsvermögen seiner Zeit hinaus, das Volk als solches, und zugleich das jüdische Volk in seiner Besonderheit, gekennzeichnet.

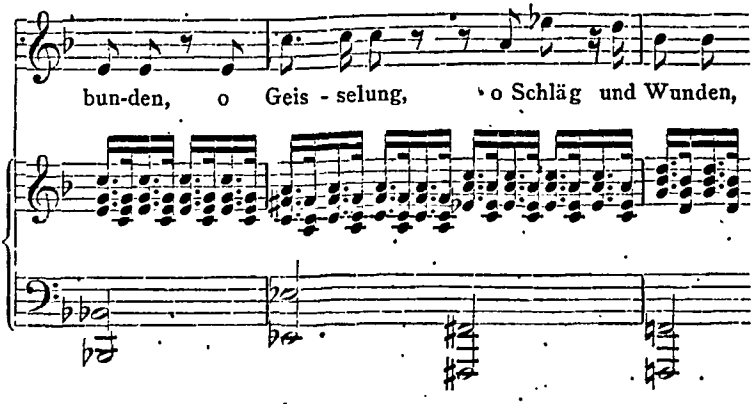
Einen ganz entgegengesetzten Charakter findet man naturgemäss in den Stimmen aus der Gemeinde ausgedrückt. Die grosse Aufgabe, welche diesen Chören und Einzelnsätzen zuertheilt war, in denen die Mitleidenheit des Christenthums bei dem Todesgange des Herrn, die Hoffnung, die Liebe, der Glaube wechselnd ihren Ausdruck finden, welche sich als beruhigender Gegensatz gegen den wildbrausenden Strom des Judenthums um den Herrn und Heiland gruppiren sollten, ist in einer Weise gelöst, welche auf die höchsten Höhen der Kunst führt. Die Form dieser Stücke, wo sie nicht in chormässiger Behandlung auftreten, ist theils die der Recitation, theils die der Arie.

Die Recitation ist völlig abweichend von den Recitativen des Evangeliums, durchweg melodisch und in gebundenem Charakter gehalten und in äusserst eigenthümlicher Weise mit orchestraler Begleitung versehen, deren Motive in allen Formen und Modulationen streng und fest durchgeführt werden: In den Cantaten und in der Johannis-Passion bezeichnet Bach die derartigen Musikstücke als „Arioso". Sie sind ein klarer Spiegel der Empfindungen, welche in der christlichen Gemeinde durch die im Evangelium dargestellten Situationen bedingt werden. Die Mittel, mit denen Bach diese Meisterwerke der Empfindung geschaffen hat, sind sehr einfach. Zwei Flöten oder zwei Oboen über dem Bass, oder eine Solo-Violine neben dem Quartett, eines weiteren Aufwandes hat er dazu nicht bedurft. Und doch, welch ein reicher Schatz von tief gläubigem, ernst christlichem Gefühl ist in diesen, von dem Meister, wie es scheint, mit Vorliebe behandelten Stücken niedergelegt! Wie reden sie in rührenden Melodien, in den edelsten Wendungen, die die Tonkunst erfinden konnte: Wie

stellen sie sich zu jener unheilvoll tobenden, von fanatischem Hasse gegen den Erlöser überschwellenden Menge des jüdischen Volks in einen sanften, demuthsvoll gläubigen Gegensatz. Wird nicht der Eindruck des ersten Recitativs: „Du lieber Heiland du“ für jeden unvergesslich sein, an dem das Werk zum ersten Male vorübergeht? Zwei Flöten in melodisch fortlaufendem Gange über dem in kurzen Noten markirten Bass leiten zu der einfach rührenden Declamation und in eine elegische Grundstimmung über, wie sie nicht erhebender gedacht werden kann. Jene klagende Melodie zu dem Recitativ: „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“ (2 Flöten, 2 Oboen über dem Orgelpunkt auf dem Grundton), muss sie nicht wie Sternenlicht aus düsterem Nachthimmel in die trübe Stunde hineinleuchten, in der der Herr ausruft: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod?“ während die bebende Gemeinde, im Gebet neben ihm, das reuige Bekenntniss ausspricht: „Ich, ach, Herr Jesu, habe dies verschuldet, was du erduldet!“

Man betrachte ferner das merkwürdige Recitativ: „Erbarm es Gott“:

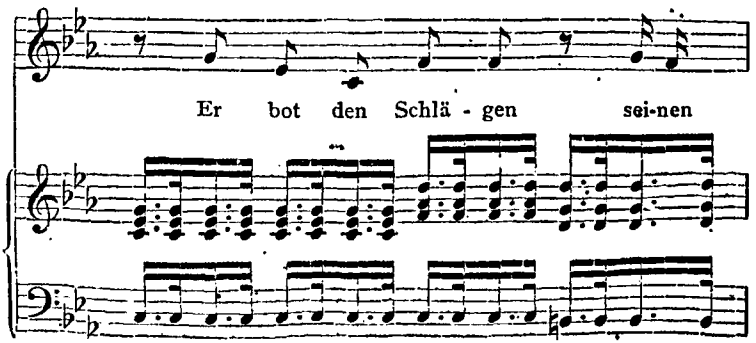




dessen scharf gezeichneter Rhythmus mit der so gewaltig wirkenden Declamation Hand in Hand geht! Man glaubt in dieser einschneidenden Figur die Geisselschläge zu vernehmen, unter denen der Herr zu bluten beginnt.*)

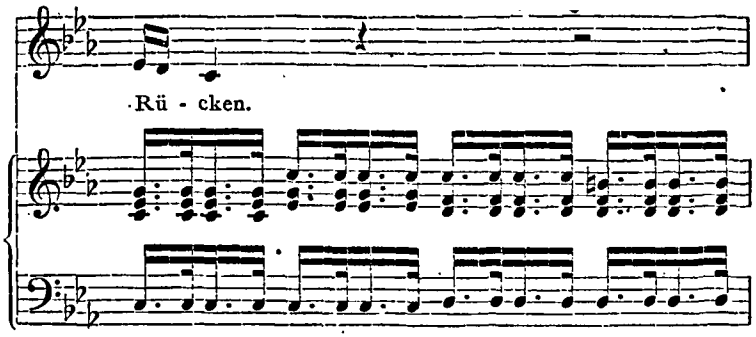
Möge noch das Recitativ: „Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha" (2 Oboi di caccia halb in gehaltenen Tönen, halb in klagender Figur über den gebrochenen Accorden des Cello) mit seinem schmerzlich dumpfen Charakter, ebenso der schöne Satz:

*) Wir finden als höchst interessanten Vergleichspunkt in dem zweiten Theil von Händel's herrlicher, gleichfalls dem Alt zugetheilter Arie im Messias: „Er bot den Schlägen seinen Rücken"

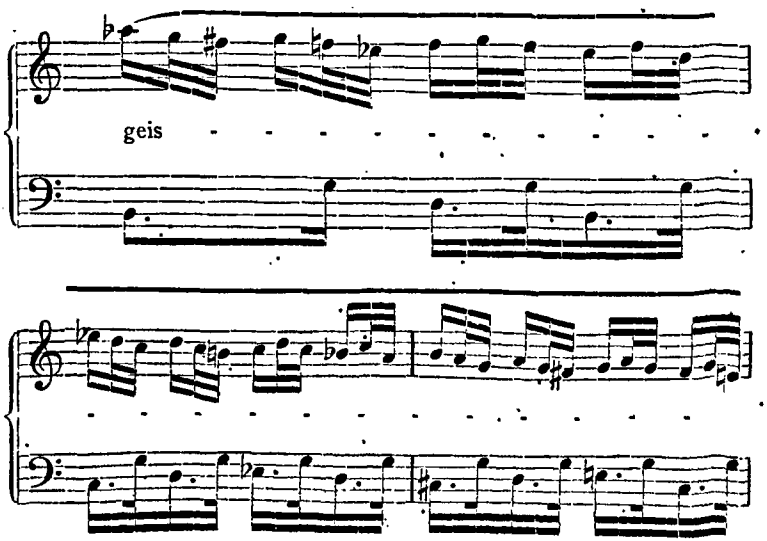


„Am Abend, da es kühle war“, erwähnt sein, aus welchem der Hauch des Friedens und einer heiligen Ruhe spricht, nach dem düsteren Sturme, der soeben daher getobt hat, der Gnadenblick der Versöhnung von oben her!

In der Regel sind diesen Recitativen Arien angehängt, welche aus ihnen gewissermaassen in einem

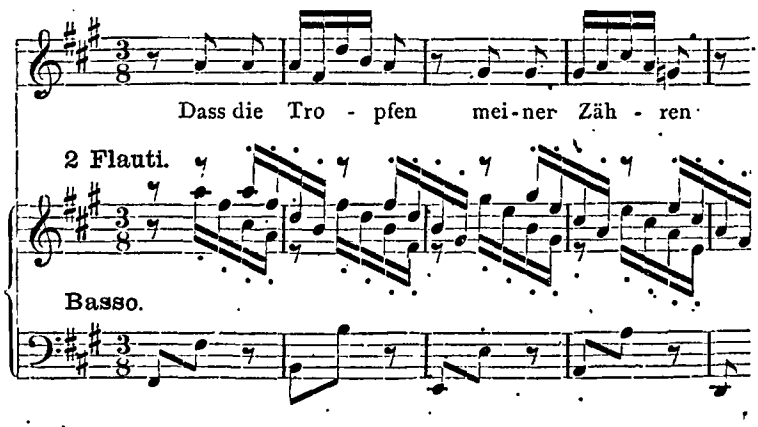


bei Schilderung derselben Situation eine fast gleiche Behandlung in dem Orchester wieder. Ebenso ist derselbe Rhythmus zu der gleichartigen Stelle der Johannis-Passion angewendet.

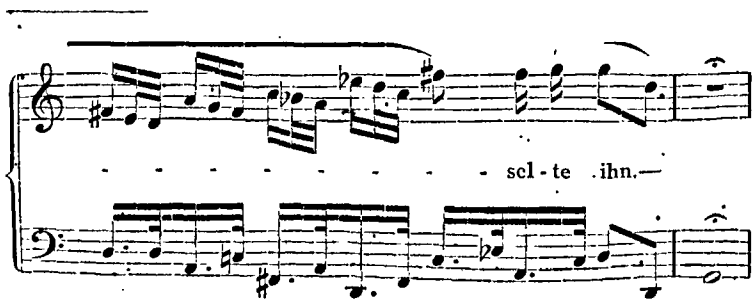


Gedanken herauswachsen: In dem Bestreben, die Einheit des Charakters festzuhalten, hat Bach diese Arien fast durchgängig von denselben Instrumenten begleiten lassen, die er den vorhergehenden Recitativen gegeben hatte. Nur in einem Falle (in der Tenor-Arie „Geduld, Geduld", deren Begleitung dem Violoncell und der Orgel gegeben ist) ist er hiervon abgewichen.

Mag die Form dieser Arien zum Theil veraltet sein, so finden sich doch in ihnen Züge wunderbarster Gestaltung und einer individuellen Plastik vor, wie sie nicht eigenthümlicher hätten gedacht werden können. Es sei erlaubt, in dieser Hinsicht auf die Flötenbegleitung des zweiten Theils der Arie: „Buss und Reu"



zu den Worten: „dass die Tropfen meiner Zähren" aufmerksam zu machen, ebenso auf den sprechenden



Ausdruck der Sopran-Arie in H-moll zu dem oft wiederholten, stets in neuen Wendungen gesteigerten Texte: „Blute nur", der so unübertrefflich schön die blutende Wunde in dem Herzen Jesu darstellt.

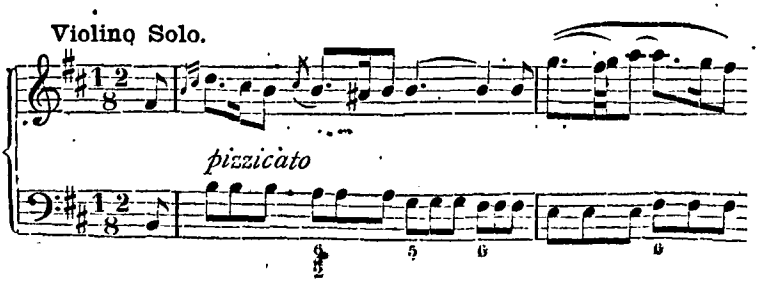
Freilich darf man in den Arien Bach's ebensowenig als in irgend einem seiner sonstigen für die Kirche bestimmten Tonstücke eine Unterhaltungsmusik suchen. Man findet in ihnen auch nicht die kleinste Concession für die Sänger, oder wenn man will, für die Singstimme. Die Melodie ist den strengen Forderungen der Declamation und des Ausdrucks, sowie des, dem ganzen Werke innewohnenden Gesammtcharakters untergeordnet, nirgends auf äusseren Glanz oder sinnlichen Effect berechnet. Daher sind die Arien auch in Bezug auf die Gesangstechnik zum Theil ausserordentlich schwer auszuführen.

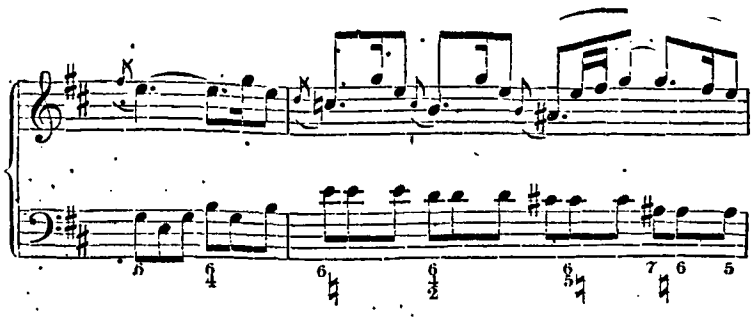
Im Allgemeinen pflegt, wie bereits früher erwähnt ist, im Publikum eine grosse Abneigung gegen die Bach'schen Arien vorhanden zu sein. Der Grund hiefür liegt in dem Gesammtcharakter derselben, zum Theil vielleicht auch in dem Unvermögen unsrer Zeit, die fehlende Begleitung richtig zu ergänzen. Für eigentliche Sänger hat Bach nie componirt, obschon er mitunter die Schwierigkeiten auf das Aeusserste gesteigert hat. Die zu seiner Zeit modernen Arien, welche er in Dresden sehr wohl kennen gelernt hatte, nannte er „artige Liederchen". Seine Arien sollten, wie all seine christlichen Musiken, Theile einer gottesdienstlichen Feier sein, und nur von diesem Standpunkt aus, der in dem Herzen Bach's ein sehr strenger war, dürfen sie beurtheilt werden.

Solcher Art sind die Schönheiten, die wir grade in einigen der Arien des vorliegenden Werks finden. Aber es sind ihrer auch darunter, die weit über diesen Standpunkt hinaus eine bleibende Bedeutung in der Kunstgeschichte in Anspruch nehmen dürfen. Dahin

gehört zunächst die Tenor-Arie: „Ich will bei meinem Jesu bleiben“, welche mit dem Recitativ „o Schmerz“ den Worten des Herrn: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod. Bleibet hier und wachet bei mir“ folgt. Die Stimmführung der obligaten Oboe zu dem begleitenden Bass (nur für diese beiden Instrumente mit der Orgel ist das Stück gesetzt) und dem Tenorgesang ist an sich ein contrapunktisches Meisterwerk. Ueberwogen aber wird dies durch die schön gezeichnete gefühlvolle Melodie, deren weicher Charakter gegen den mit der Begleitung des Streich-Quartetts in rhythmischer Gliederung dazwischen tretenden melodischen Chor: „So schlafen unsre Sünden ein“ in einen wohlthuenden Gegensatz gebracht ist. Es ist ein Lichtblick in tiefer Nacht, der aus diesem herrlichen Satz hervorleuchtet. Der Herr wacht und betet. Wir sollen mit ihm wachen, dass unsre Sünden uns verlassen.

Mehr noch als diese tritt die Alt-Arie: „Erbarme dich“ hervor, deren ausdrucksvoller Inhalt zu dem Edelsten und Vollendetsten gehört, das überhaupt jemals auf dem Gebiete der Tonkunst geschaffen worden ist. Mit wunderbar ergreifendem Gefühl beginnt nach den Worten der Verläugnung Petri: „Und ging hinaus und weinte bitterlich“ der rührende Klagegesang in dem Solo der ersten Violine.





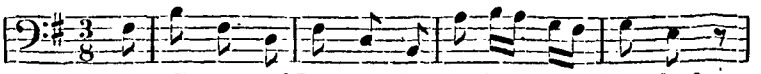
Die Zerknirschung eines frommen, von tiefster Reue erfüllten Herzens kann nicht edler, nicht weicher und eindringlicher dargestellt werden, als durch diese von reicher Melodie und der feinsten Harmonik überquellende Tonschöpfung. Durch den Hinzutritt der Gesangsstimme wird dieselbe zum frommen Gebet erhoben, das in ergreifenden Wendungen demüthig und thränenvoll in die innerste Seele dringt. Aber der Meister will die Zerknirschung der Reue und des tiefen Schmerzes nicht ohne Trost und Erhebung sich selbst überlassen. Durch den sich unmittelbar an das verhallende Solo der Violine anschliessenden schönen Choral: „Bin ich gleich von dir gewichen“ weiss er diesem Abschnitt einen versöhnenden, frommen Abschluss zu geben.

Wie in diesen Recitativen und Arien, sowie in dem ersten grossen Eingangschor die Stimme aus der christlichen Gemeinde vorzugsweise in dem Ausdruck der leidenden, mitfühlenden, den Herrn auf dem Kreuzeswege begleitenden Empfindung als das lyrische Element der grossen Tonschöpfung erkennbar werden, so erhebt sich dieser Ausdruck in dem Augenblick, in welchem der Verrath sich der Person Jesu bemächtigt hat und dieser der ihn umgebenden Gemeinde entrissen, in die Gewalt seiner tödtlichen Feinde geliefert wird, zu lebendigerem Schwunge, zu wirklich dramatischer Hoheit. Ein Tonsatz nur ist es, in dem dieser Charakter mit wunderbarer Gewalt sich aus-

spricht. Aber dieser eine Tonsatz gehört dem Höchsten und Grossartigsten an, das überhaupt je geschaffen worden. Um ihn betrachten zu können, treten wir noch einmal zu dem auf dem Oelberge betenden Christus zurück. Judas, der Verräther, hat die Häscher und Knechte des Hohenpriesters dorthin geleitet. Der Herr wird gebunden. Man führt ihn fort. Die trostlose Gemeinde sieht der traurigen Handlung zu, ohne sie hindern zu können.

Zwei Stimmen (Sopran und Alt) erheben sich und klagen theils in verschlungenen Wendungen, welche das Fortführen Jesu in den Banden der Häscher zeichnen, theils in melodisch trauriger, gleichmässig fortschreitender Bewegung, von dem ersten Orchester (ohne Bass und Orgel) begleitet. Ein Theil des Chors, ohnmächtig zum Helfen, und doch zu bewegt, um das Unerhörte schweigend mit ansehen zu können, fällt mit ängstlichem, unruhig drängendem Ausruf: „Lasst ihn, haltet, bindet nicht!“ dreimal in den klagenden Gesang der Einzelnstimmen ein. Da übermannt Alle das empörende Gefühl, dass einer der ihren, ein Jünger Christi es gewesen, der den Verrath begangen, den Herrn in die Gewalt seiner Feinde gebracht hat.

Unter diesem Gefühl verschwindet die Empfindung der Trauer, und plötzlich im Uebermaass der Erregung schwillt der zurückgehaltene Zorn laut auf. Das beleidigte Gefühl der christlichen Gemeinde durchbricht die Schranken ängstlicher Scheu und demüthiger Hingebung. Mit leidenschaftlicher Gewalt hört man, zuerst in den einzelnen Stimmen, dann in gegen einander wirkenden mächtigen Tonmassen, verzweiflungsvoll die Frage an den Himmel richten:



Wie Feuerstrahlen von oben her sprüht es in den Singstimmen und den diese stützenden Blase-Instru-

menten herab, wie rollende Donner antworten die Bässe aus der Tiefe. So tobt der Sturm der höchsten Erregung wild brausend daher, bis Chöre und Orchester in kurzen, gewaltigen Schlägen, wie durch eine Antwort aus den Wolken betäubt, plötzlich abbrechen. Eine tiefe ängstliche Stille tritt in langer Pause dem tobenden Aufruhr gegenüber. Dann erheben sich die Stimmen von neuem zu dem Fluche: „Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!“ Wie das Gericht des Herrn bricht über dem Verräther die Strafe des göttlichen und menschlichen Zornes herein. In wechselseitig sich steigernder Erregung, von dem Sturme beider Orchester umbraust, schleudern die Chöre das wild zürnende: „Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle in plötzlicher Wuth der falsche Verräther, das mördrische Blut“ in den rothglühenden Flammenschein der Feuer hinab, die sich vor den Blicken der zürnenden Menge, wie aus den Tiefen der Hölle her, entzünden. Es würde schwer sein, unter den grossen Tonschöpfungen, welche die klassischen Meister uns zurückgelassen haben, einen Satz zu finden, welcher dem, der uns soeben beschäftigt hat, an grossartiger Wirkung vorangestellt werden könnte. Er steht auf jener, fast unnahbaren Höhe, auf der wir auch das Dies irae aus Mozarts Requiem bewundern. Keine äusseren Mittel sind es, welche dieses ausserordentliche Musikstück zu der gigantischen Höhe gipfeln, auf die uns dasselbe fortreisst. Keine lärmenden Instrumente sind verwendet, den Eindruck zu erhöhen. Beide Orchester bestehen nur aus dem Streich-Quartett, den Flöten und Oboen. Aber sie brausen mit den Stimmen der Chöre in wildtobendem Aufruhr wie ein Sturm daher, der nur durch sich selbst beschwichtigt werden kann, wenn der Inhalt seiner Kräfte erschöpft ist.*)

*) Es ist schwer verständlich, wie man in der rhythmisch festen Gliederung dieses im $^3/_8$ Takt geschriebenen Doppelchors das Motiv

Der Dichter hat den ersten Theil der Passion mit diesem Chor geschlossen sehen wollen.

Mit tiefem Verständniss hat Bach das wildaufgeregte Tonstück zu diesem Abschluss nicht geeignet gehalten. Er setzt das Evangelium bis zur Flucht der Jünger fort, um in dem Choral: „O Mensch, beweine deine Sünden gross“ dem geängsteten Gemüthe weit über die Worte seines Textes hinaus das Symbol der Erlösung zu zeigen, und so, in ächt kirchlicher und sinniger Weise, aber auch in ebenso künstlerischer Vollendung den ersten Abschnitt zu schliessen, der der Charfreitags-Predigt zur Einleitung hatte dienen sollen. Wie hätte dieser Zweck erfüllt werden können, wenn das Wort Gottes sich unmittelbar an die Aufregung jenes gewaltigen Chors hätte knüpfen müssen?

Die Bearbeitung dieses Chorals*) ist in der That eine bewunderungswürdige. Ueber einem selbständig wirkenden Orchester, das in breiter symphonischer Behandlung (2 Flöten, 2 Oboi d'amour, Streich-Quartett und Orgel) und in der merkwürdigsten Verschmelzung, Verarbeitung und Umkehrung der Motive fortdauernd die grossartigsten und zugleich sanftesten Stimmungen entwickelt, bewegt sich der nach einer der ältesten Kirchenmelodieen gesungene Chor, von dem die Oberstimme mit der Orgel als cantus firmus erscheint.

Die Behandlung dieses Chors weicht so sehr von der sonstigen Weise Bach's, die Choräle zu setzen, ab,

---

eines Walzers erblicken kann (Mosewius, Matthäus-Passion S. 44). Man hätte meinen sollen, dass keine Voraussetzung ferner liegen könne als diese, und dass Mosewius, wenn er ja dieser sonderbaren Conjectur eines eigenthümlich organisirten Musikers hätte gedenken wollen, sie in ganz anderer Weise hätte abfertigen sollen, als er dies gethan hat.

*) Bei Gelegenheit der Johannis-Passion ist bereits gesagt worden, dass dieser Choral früher den Einleitungs-Chor dieses Werks gebildet hat und von dort hierher übernommen worden ist.

dass man nothwendiger Weise zu der Ueberzeugung gelangt, der Meister habe, wie in dem grossen Eingangs-Chor, eine ganz besondere Idee zur Anschauung bringen wollen.

Der Inhalt dieses Tonsatzes erhebt sich über die Bedeutung der Kirchengemeinde hinaus bis an die Grenzen der Vision, in welcher sich, noch ehe das in den drei Unterstimmen des Chors anklingende Leiden des Herrn vollendet worden, der Gedanke der christlichen Kirche, ihrer Grösse und Milde, ihrer Glaubensfestigkeit und Liebe versinnlicht, in welcher die Erfüllung der Verheissungen wie durch Engelsstimmen von oben her verkündet wird. So ist derselbe ein fest gezeichneter Schluss für den ersten Theil dieses grossen, so tief empfundenen und so tief eingreifenden Werkes, so steht er dem schmerzerfüllten, unruhigbangen Eingangs-Chor siegreich gegenüber, so verkündet er schon bei dem Beginn der Leiden den Sieg des göttlichen Opfers. Bach hat bekanntlich in seinen kirchlichen Werken oft genug gewisse symbolische Gedanken ausgedrückt, welche sich aus der formellen Behandlung der Tonstücke, sowie aus ihrem inneren Gehalt gleichmässig ergeben. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir dem eben besprochenen Musikstücke eine derartige Bedeutung beilegen. Nirgends konnte sie mehr an ihrem Platze sein, nirgends war sie künstlerisch erhebender entwickelt, als man es eben hier findet. So gestaltet sich dieser reiche Choral zu einem nothwendigen und vollendeten Mittelgliede zwischen dem Eingangs-Chor, dem Leiden des Herrn und der Grablegung desselben, die wir bald zu betrachten haben werden.

Ehe wir indess an diese herantreten, wird es nöthig sein, noch einen Blick auf jene edelsten und wichtigsten Theile des grossen Werks zu werfen, welche in den übrigen Chorälen dargestellt sind.

Welchen Zweck dieselben in der Organisation

dieser Tonschöpfung zu erfüllen hatten, ist bereits im Eingange angedeutet worden. Bach hat sie mit dem ihm eigenthümlichen künstlerischen Takt überall dahin eingefügt, wo ihr Eintritt mit Nothwendigkeit den Eintritt eines christlich-kirchlichen Gedankens zu bezeichnen hatte. Nicht mehr die ideale Kirchengemeinde, die menschlich leidende und menschlich fühlende ist es, die aus diesen ernsten Klängen zu uns redet. Es ist die christliche Kirche, das vollendete Christenthum, das in ihnen vor unsere Seele tritt, dessen ruhige Grösse und Erhabenheit uns in den Augenblicken der Leidenschaft, der Schwäche, des Schmerzes, der Zweifel mit dem lichtklaren Scheine heiliger Flammen umleuchtet.

Es wird nicht nothwendig sein, jeden einzelnen der vorkommenden Chpralsätze einer besonderen Betrachtung zu unterziehen. Nur auf die besondere Bedeutung, welche Bach dem wunderbar schönen Passionsliede: „O Haupt voll Blut und Wunden“ in dem Werke beigelegt hat, möge hingewiesen werden. An einer andern Stelle wird ausgeführt werden, wie die besondere Eigenthümlichkeit der vierstimmigen Choräle Bach's in der charakteristischen Belebung der Mittelstimmen und in dem dadurch herbeigeführten, den jedesmaligen Worten des Textes sich genau anschliessenden besonderen Ausdruck beruht. Schon bei Besprechung der Johannes-Passion ist der Art und Weise gedacht worden, wie der Choral „Wer hat dich so geschlagen?“ in zweimal verändertem Satze in der Matthäus-Passion Verwendung gefunden hat.

Nirgends aber kann die eigenthümliche Schönheit, welche Bach in seiner Besonderheit den Chorälen verliehen, klarer hervortreten, als in dem wechselnden, die tiefsten Seiten der Empfindung anregenden Bearbeitung des genannten Passionsliedes. Das erste Mal erscheint dasselbe nach den Worten Christi: „Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch

hingehen gen Galiläa", in dem hellen E-dur und in einfachem Satze zu den Worten: „Erkenne mich, mein Hüter" als Unterbrechung des Recitativs, das zweite Mal gleich darauf nach Petri Gelöbniss: „Und wenn ich mit Dir sterben müsste, so will ich Dich doch nicht verläugnen", in unveränderter Weise, jedoch in Es-dur zu den Worten; „Ich will hier bei Dir stehen". Beide Gesänge sprechen in ihrem kräftigen Charakter die Tiefe des christlichen Glaubens, dessen Festigkeit bis zum Tode aus. Sie bereiten so die Kämpfe und Stürme vor, in welchen dieser Glaube seine siegreiche Erfüllung finden soll.

Und wieder lässt Bach denselben Choral an uns vorübergehen, als Christus den Fragen des Landpflegers sein Schweigen entgegensetzt. Der Evangelist sagt: „Und er antwortete nicht auf ein Wort, also dass sich auch der Landpfleger sehr verwunderte. Aber die christliche Gemeinde fällt mit den schönen Worten: „Befiehl du deine Wege" (D-dur) in dieser Choral-Melodie ein, welche, in bewegter Stimmung die lange Recitation des Evangelisten unterbrechend, den christlichen Sinn in der Betrachtung der Wege des Herrn sammelt. Und als das Blut des Erlösers unter der Krone von Dornen und bei den Schlägen der Kriegsknechte zu fliessen beginnt, da ertönt von neuem das Passions-Lied mit den Worten: „O Haupt voll Blut und Wunden", in F-dur, einem Trauer-Hymnus gleich. Als endlich auf die Worte des Evangelisten: „Aber Jesus schrie abermals laut und verschied", derselbe Choral zu den Worten: „Wenn ich einmal soll scheiden" wieder erklingt, wenn seine trüben, tiefernsten, klagenden Gänge den bangen Augenblick darstellen, den die Schrift meldet, da fühlen wir uns in der That dicht an das Kreuz herangerückt, an dem der Erlöser das göttliche Leben so eben ausgehaucht hat.

Mit dieser Betrachtung haben wir uns dem Schlusse des Werks genähert.

Pilatus hat auf das Verlangen der Priester und Pharisäer Hüter bestellt, welche das Grab bewachen sollen, in das fromme Hände den Leib des Herrn gelegt. Sie haben den Stein, der das Grab verschloss, versiegelt. Christus, der Gekreuzigte, schläft den kurzen Todesschlaf. Am Grabe aber steht die Gemeinde, in stillem Schmerz den Heimgang ihres Meisters beklagend.

In recitativisch-melodiösem Gesange, von dem choralartigen Ausruf der versammelten Menge: „Mein Jesu, gute Nacht", viermal unterbrochen, leiten vier Einzelstimmen zu dem grossen Schlusschor über.

Der kurze Gesang dieser Stimmen erklingt in mildem Ernst. In ihm ist neben dem tiefsten Schmerz jene Zuversicht ausgedrückt, welche, obschon Schmach und Tod über den Herrn in Fluthen und Strömen sich ergossen haben, doch weder an ihm, noch an seiner Zukunft zweifelt.

So führt uns Bach in den letzten Satz seines Meisterwerks ein, welcher, wie der Eingangschor, in zwei Chören und zu zwei Orchestern gesetzt ist.

Dieses Tonstück, welches in der breiten Haltung seiner musikalisch streng gesonderten Theile wie ein ruhiger Strom daher quillt, athmet nicht leidenschaftlichen Schmerz, sondern ernste Trauer, aber auch die Zuversicht christlich gläubiger Hoffnung. Sanft in harmonischer Ruhe, kaum bei den Worten: „euer Grab- und Leichenstein" in dissonirende Accorde ausweichend, wird das Ende herbeigeführt, das, als vollkommener Gegensatz zu dem unruhigen, ängstlich fortstrebenden Anfangschor, zu dem wildbewegten Inhalt des Evangeliums, und zu der ernsten Hoheit der Choralgesänge, über dem Grabe die Zukunft des Herrn darstellt. Getröstet und erhoben verlässt die

Gemeinde die Stätte, auf der das Furchtbare vollendet worden.

So steht ein in voller Wahrheit und Lebensfülle gezeichnetes Bild der Leidensgeschichte des Herrn vor uns, das mit unwiderstehlicher Gewalt mitten hinein versetzt in jene unheilvollen, vom Sturme des wildesten Fanatismus und niedriger selbstsüchtiger Bestrebungen erfüllten Tage. Es zeigt uns zugleich in dem Leiden die Zukunft des Herrn, und in ihr die Grösse und Milde, den ganzen Ernst des christlich-evangelischen Religionsbekenntnisses. Dies Werk ist der volle Erguss eines tief religiösen Sinnes, in Formen dargestellt, welche dem Vollendetsten angehören, das je geboten worden ist. Beides verbindet sich mit dem höchsten Maasse künstlerischer Erfindung, selbständigen Schaffens und vollendeter Schöne. Darüber schwebt die Weihe ächter religiöser Kraft und das heilige Feuer einer gottesfürchtigen und gottesdienstlichen Grundstimmung.

Ob dieser Musik die Bezeichnung als „Kirchenmusik" abzusprechen ist, wie dies von strengen Beurtheilern geschehen,*) welche den Styl zu opernhaft, den Ausdruck der Leidenschaften und Gefühle zu menschlich gefunden haben, ob nach jener Stimme aus Bach's eigener Zeit diese unvergleichliche Passion in der Kirche einen widrigen Eindruck hervorgebracht haben könne, dies mag nach dem Vorangedeuteten als eine müssige Frage unerörtert bleiben.

Eines aber ist es, zu dem der Rückblick auf die beiden grossen Schöpfungen des merkwürdigen Tondichters hinweist, welche wir soeben betrachtet haben. Es ist dies die Erkenntniss, dass man Grosses, Vollendetes nur schaffen könne, wenn man die Arbeit nicht nur mit dem ganzen Ernst eines eisernen Willens, mit der Hingebung einer vollen Seele beginnt, sondern

*) v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang. Band III.

auch wenn man für sie das nöthige Maass des Wissens und Könnens, die absolute Herrschaft über die Form mitbringt. Schon an einer Stelle dieser Betrachtungen ist darauf hingewiesen worden, dass eine neuere Schule, welche die Zukunft der Musik auf ihr Banner geschrieben hat, unter Zerschlagung überkommener Formen den polyphonen Styl und den genauesten Anschluss der Melodie und Deklamation an die Worte der Dichtung als eine Hauptforderung für die Regeneration der dramatischen Musik hingestellt hat. Sie hat zugleich der Sprache der Instrumente (dem Orchester) eine mehr selbständig wirkende Geltung gesichert wissen wollen, als ihrer Meinung nach in den bisherigen Kunstschöpfungen zu finden gewesen ist.

J. S. Bach*) hat vor nun fast anderthalbhundert Jahren diese Forderungen zu erfüllen gewusst, in einem Maasse, welches zu erreichen die Jünger der Zukunft die grösseste Mühe haben möchten. Aber zugleich war Bach's Leben und Wirken, so sehr es nach vielen Seiten hin von der Anerkennung seiner Zeitgenossen begleitet war, und so sehr der alte Meister seinen eignen Werth erkannt haben mochte, doch vorwiegend von einem Hauptzuge seines Charakters begleitet, dem der Bescheidenheit.

Soli Deo Gloria war der Wahlspruch, dessen Initialen er auf seine Arbeiten zu setzen pflegte. Das riesige Tonwerk, das wir soeben betrachtet haben, erfüllt uns derart mit Staunen und ehrerbietiger Bewunderung, dass uns daneben die Schöpfungen unserer Zeit wie zwerghafte Gestalten erscheinen. Möchte das Streben, ihn zu erreichen, seiner Grösse und gewaltigen Schöpfungskraft näher zu kommen, stets mit jenem so hervortretendem Zuge seines Charakters ver-

*) Mit ihm freilich auch Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini, Mehul, welche, jeder nach seiner Weise, die Theorie Wagners, soweit sie eine Neuerung enthalten soll, Lügen strafen.

bunden sein. Dann wird auch die Zukunft der Musik, deren er schon vor so langer Zeit Herr war, die lebenden und strebenden Jünger nicht mehr mit so banger Sorge erfüllen. Dann wird sie sich aus der Vergangenheit und Gegenwart einen Tempel des Ruhms und der Grösse

„Allein Gott zu Ehren"

aufbauen.

VIII.

FORTSETZUNG DER LEBENSGESCHICHTE BIS 1734.

Wenden wir uns von der Erörterung der Passionsmusiken zu dem Leben und übrigen Schaffen Bach's zurück, so finden wir ihn im Jahre 1728 mit der Composition einer Trauer-Cantate beschäftigt. Dies Jahr hatte dem Leben seines früheren Beschützers und Freundes, des Herzogs Leopold von Anhalt-Cöthen, unerwartet und plötzlich ein Ziel gesetzt.*). Bach, obschon seit Jahren mit dem Gefühle einiger Verstimmung aus dessen Dienste ausgeschieden, konnte doch nicht ohne tiefes Ergriffensein das Ableben eines Mannes vernehmen, dessen wohlwollender und aufgeklärter Geist ihn durch die schönsten Jahre seines Lebens begleitet, der dessen reiche Blüthen zu goldner Frucht hatte heranreifen sehen.

Seine Empfindung liess er in einer Trauermusik ausströmen, deren Text ihm der vielfach genannte und benutzte Dichter Picander in vier Abtheilungen mit dem Anfange: „Klagt, Kinder, klagt es aller Welten" verfertigt hatte.**)

Diese Musik soll, wie Forkel meldet, insbesondere

*) F. Leopold starb am 17. November des genannten Jahres.

**) Siehe Picander's Gedichte. Th. 3, S. 189.

zahlreiche Doppelchöre von ungemeiner Pracht und von dem rührendsten Ausdrucke enthalten haben. Bach begab sich im Jahre 1729 selbst nach Cöthen, um die Aufführung zu leiten und so dem fürstlichen Todten das letzte Weihopfer des Dankes und persönlicher treuer Anhänglichkeit zu bringen. Leider ist diese Cantate, deren Partitur sich in Forkel's Nachlass befunden hat, wie so viele Werke des grossen Meisters verloren gegangen.*) Nach den überaus dankenswerthen Forschungen, welche Rust angestellt, und nach den Nachweisen, die er geliefert hat, sind die werthvollsten Stücke dieses Werks in die Matthäus-Passion übergegangen. Dennoch scheint der Verlust dieser Musik ein kaum ersetzbarer zu sein. Hoffen wir, dass sie, in irgend einem verstaubten Winkel verborgen, der Auferstehung warte, die ihr dermaleinst ein glücklicher Zufall vorbehalten hat. Doch ist die Besorgniss nicht abzuweisen, dass die Blätter, auf denen dies kostbare Werk verzeichnet gewesen, in unedlen Zwecken vernichtet sein könnten.

In jedem Falle muss es in Erstaunen versetzen und giebt ein neues Zeugniss von der riesenhaften Productionsfähigheit dieses seltenen Mannes, dass er, fast gleichzeitig mit der Trauer-Cantate auf die Königin und dem grossen Passionswerk, eine solche Arbeit, wenn auch unter Benutzung des letzteren, herzustellen im Stande gewesen ist.

Ein anderer Todesfall, der in das Jahr 1729 fiel, wirkte in mehr directer Weise auf Bach's Lebensstellung ein. Es war dies der Tod des Rectors der Thomana, Professors Johann Heinrich Ernesti, zu dessen Begräbnissfeier er die schöne doppelchörige

*) In Forkel's Nachlass-Katalog von 1819 steht dies Werk p. 159 sub Nro. 124b, c—e als „Trauermusik Partitur Th. 1—3" angezeigt. Die Partitur war geschrieben. Vielleicht war dies das Autograph. Sie ist für 2 Thaler 9 gute Groschen verkauft. Wohin? Wer das zu ermitteln vermöchte!

Motette: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ componirte und aufführen liess.

An Ernesti's Stelle trat im Jahre 1730 am 8. September Johann Matthias Gesner, einer der ausgezeichnetsten Philologen jener Zeit, bis dahin Rector des Gymnasiums zu Anspach,*) ein Mann, dessen sittlicher Ernst, verbunden mit tiefer wissenschaftlicher Bildung, wesentlich dazu beigetragen hat, die Thomas-Schule jener Stufe der Vollkommenheit entgegenzuführen, auf der sie weiterhin gestanden hat. Von liebenswürdigem Charakter, hat er sich als ein wahrer und bleibender Freund unsres Meisters bewährt, dessen Streben und Sorgen er in vollem Verständniss der Kunst und in Uebereinstimmung mit dem Grundgedanken der Thomana zu unterstützen wusste.

Im Allgemeinen war es ein schwer zu beseitigender Uebelstand gewesen, dass die Cantoren der Anstalt mit den Rectoren derselben meist in einem unfreundlichen, oft schroffen Verhältniss gestanden hatten. Wohl mochte es schwer gewesen sein, das künstlerische Element, das in der Thomas-Schule eine so ausgesprochene Berechtigung haben sollte, mit dem steifen Schulzwang und mit den nothwendigen wissenschaftlichen Bestrebungen der übrigen Lehrer in völliger Uebereinstimmung zu erhalten. Dass eintretende Differenzen sich zuerst in dem Verhältniss des Cantors zum Rector aussprechen mussten, war natürlich. Wie dies sich zwischen Bach und J. W. Ernesti gestaltet hätte, ist schwer zu sagen. Doch ist nicht bekannt, dass sie mit einander in Unfrieden gelebt hätten. Das Kirchenbuch der Thomas-Kirche**) ergiebt, dass Ernesti's Frau, Regina Maria, am 27. Februar 1724,

*) Gesner war im Jahre 1691 in Roth bei Anspach geboren und folgte 1734 einem Ruf nach Göttingen, wo er am 3. August 1761 gestorben ist.

**) fol. 302.

also ein Jahr nach dem Amtsantritt Bach's, bei dessen Söhnlein Gottfried Heinrich Pathin gewesen. — Dies und der Umstand, dass Bach für ihn bei seinem Ableben die oben bezeichnete Trauer-Motette componirt hat, würde auf ein freundschaftlich-collegialisches Zusammenleben schliessen lassen. Mit Gesner lebte unser Meister in den besten Verhältnissen. Es ist bereits im ersten Bande der Lobrede Erwähnung geschehen, die dieser seinem Freunde und ehemaligen Collegen in einem seiner späteren Werke gewidmet hat. Ihm hatte Bach eine Geburtstags-Cantate componirt und während seines Rectorats schweigen die Klagen, die, wie wir sehen werden, über Schroffheit, Abweichung von den Schulgesetzen und gegenseitige Eingriffe späterhin nicht gefehlt haben.

So wäre denn dies Jahr ein solches guter Vorbedeutung für Bach gewesen, wenn nicht schon vorher mancherlei Uebelstände in seinem Lehramt zu ernstlichen Verwickelungen geführt hätten.

Ehe wir zu diesen übergehen, sei es erlaubt, eines anderen Ereignisses zu gedenken, welches das Jahr der Aufführung der Matthäus-Passion bemerkenswerth gemacht hat, und das an dem von seiner Kunst so erfüllten Manne gewiss nicht ohne empfindliche Berührung vorübergegangen ist.

Im Juni dieses Jahres nämlich war Händel auf seiner Rückreise von Italien nach England wiederum nach Halle gekommen. Er besuchte dort seine achtundsiebzigjährige, vor Kurzem vom Schlage getroffene, erblindete Mutter. Auch jetzt mochte Bach, der dem ruhmvollen Entwickelungsgange des grossen Kunstgenossen mit aufmerksamem Interesse gefolgt war, die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, diesen persönlich kennen zu lernen. Dass er krank war und Leipzig nicht verlassen konnte, hinderte ihn nicht, seinerseits die geeigneten Schritte zu thun. Er sandte seinen ältesten Sohn Friedemann nach Halle, um

Händel zu einem Besuche in Leipzig einzuladen. Aber auch dieses Mal hatten seine Bemühungen keinen Erfolg. Händel bedauerte, dass er der Einladung Bach's keine Folge leisten könne und reiste bald darauf ab. Wenn man die Art und Weise in Erwägung zieht, in welcher im Jahre 1719 Bach's erste Schritte, diesen grossen Tonsetzer kennen zu lernen, gescheitert waren (s. B. I, S. 132 ff.), so wird man in der That versucht, an eine Absichtlichkeit von Händel's Seite zu glauben. Chrysander (s. B. II, S. 232) entschuldigt dessen Verfahren damit, dass er durch den Zustand seiner Mutter sehr bedrückt gewesen und seine Geschäfte ihn ausserdem nach England gerufen hätten. Er weist nach, dass Händel in grosser Eile Hannover und Hamburg passirt, hier nicht einmal Kaiser und Mattheson gesehen habe, und vermuthet, dass, als Friedemann Bach in Halle angekommen, der Tag der Abreise schon festgesetzt gewesen sei. Chrysander glaubt daher, dass Händel's Entschuldigung nicht die blosse Form ausweichender Höflichkeit gehabt habe. Freilich ist nirgend eine Andeutung darüber zu finden, dass Händel über die Unmöglichkeit, der Einladung Bach's Folge leisten zu können, ein Bedauern an den Tag gelegt hätte. Doch möchte man nur ungern eine Absicht von seiner Seite vermuthen. Wenn aber Chrysander sagt: „dass beide Männer zu keiner passenderen Zeit sich hätten die Hände reichen können, da ja auch Bach nunmehr in seinem Kreise geehrt, gross und beglückt dagestanden habe", so hat er hierin an sich zwar vollkommen Recht. Indess wird doch dazu bemerkt werden müssen, dass, wenngleich Händel früher als Bach eine äusserlich hervortretende Stellung erreicht und einen nach aussen hin ruhmvollen Namen gewonnen hatte, doch auch Bach schon im Jahre 1719, bei Händel's erster Anwesenheit in Halle, ihm vollkommen ebenbürtig hätte an die Seite treten können. Denn, wie verschieden der Bildungsgang beider Männer auch

gewesen sein mag, Bach hatte schon zu jener Zeit, wie wir hinreichend gesehen haben, als der erste Klavier- und Orgelspieler der Welt, als grosser Tonsetzer und als Kapellmeister und Freund des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen eine Stellung eingenommen, in welcher er vor seinem ausgezeichneten Kunstgenossen in keiner Weise in die zweite Reihe zu treten genöthigt gewesen wäre.

An sich hätte die Begegnung zweier so grosser Tonsetzer und Orgel-Virtuosen für ihre Zeit und Umgebung ein grosses Interesse erwecken müssen. Vielleicht, dass Bach, der in seiner Jugend ja über 50 Meilen zu Fuss von Arnstadt nach Lübeck gelaufen war, um den berühmten Buxtehude zu hören und im Hören von ihm zu lernen, den Wunsch hatte, über mancherlei Fragen der in so glänzender Entwickelung sich erhebenden Tonkunst Händel's Meinung und Rath zu erhalten.

Ob die Zusammenkunft beider Männer in dieser Beziehung von Folgen gewesen sein würde, steht jedenfalls dahin. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus angesehen ist das Fehlschlagen der Bemühungen Bach's, wie sehr man dasselbe bedauern mag, für die Stellung beider Männer zu ihrer Zeit und zur Nachwelt nicht gerade als wesentlich entscheidend zu betrachten.

Das schöne, edle Bild, welches wir uns von Händel zu machen gewohnt sind, erscheint unter diesen Betrachtungen freilich in einem weniger strahlenden Lichte. Wenn aber Hilgenfeld (S. 32) glaubt, dass Händel's zurückhaltendes Wesen gegen das offene und freundliche Entgegenkommen Bach's dadurch hervorgerufen worden sei, dass er seine künstlerische Eigenliebe durch den ausserordentlichen Ruhm desselben verletzt gefühlt habe, so fehlt es für eine solche Voraussetzung wohl an bezeichnenden und sicheren Grundlagen. Händel's Natur war schroff; nicht durch Rück-

sichten irgend welcher Art liess er sich leiten. Der Besuch in Leipzig passte ihm nicht, und er mag wohl auch von dem Cantor an der Thomas-Schule daselbst weniger gross gedacht haben, als dieser es erwarten durfte und verdient hatte. Er hielt es einfach nicht für nothwendig, der Einladung Folge zu leisten, ohne dass er dabei besondere Hintergedanken gehabt haben müsste.

In jedem Falle ziehen wir vor, uns der Auffassung Chrysanders anzuschliessen, welcher das Ausweichen Händel's mit äusseren Umständen zu rechtfertigen sucht, die zu vermeiden nicht in seiner Macht gelegen haben.*)

So zwischen der Ausübung seiner Pflichten für Kirche und Schule, zwischen der Uebung seiner Kunst,

---

*) Der Musik-Almanach vom Jahre 1789 (Leipzig bei Schmickert) erwähnt gelegentlich der Beurtheilung einer Lebensskizze Händel's, S. 19, Folgendes:

„Als Händel in seinen besten Jahren einmal von London nach Halle kam, um seine Familie daselbst zu besuchen, freute sich Joh. Seb. Bach, der damals in Leipzig stand, so sehr über seine Ankunft, dass er ihn durch seinen ältesten Sohn, den nunmehr verstorbenen Wilhelm Friedemann, sogleich becomplimentiren und zu sich nach Leipzig einladen liess. Verschiedene angesehene Musikfreunde lauerten mit Schmerzen auf diese Zusammenkunft, um ein kleines freundschaftliches Certamen unter zwei so grossen Männern zu veranlassen. Aber Händel vermied, mehrerer Einladungen ungeachtet, jede Gelegenheit dazu.

Recensent hat diese Geschichte nebst näheren Umständen aus dem Munde Wilhelm Friedemann Bach's selbst."

Die vorstehende Nachricht, in Verbindung mit der Ansicht Hilgenfeld's, welche ihre Quelle gleichfalls in den Traditionen der Bach'schen Söhne hat, giebt allerdings der Vermuthung Raum, dass Händel die Zusammenkunft mit Bach und einem daraus etwa hervorgehenden musikalischen Wettstreit mit Absicht vermieden, und dass ihm desshalb auch an der persönlichen Bekanntschaft seines grossen Zeitgenossen wenig gelegen habe.

Vergleiche hierüber ferner Marpurg's Beiträge, S. 450, ferner die Musikalische Realzeitung von 1790, S. 11. Ueberall findet sich die gleiche Auffassung dieser Begebenheit.

der Unterweisung seiner Schüler, und den häuslichen Erlebnissen würde das Leben des grossen Mannes, selten durch aussergewöhnliche Begebenheiten nach aussen getragen, in ruhigem Strome dahin geflossen sein, wenn nicht ein offenbarer Conflict zwischen seiner künstlerischen Natur, seinem grossen, emporstrebenden Geiste und den kleineren Pflichten bestanden hätte, deren Erfüllung er doch einmal übernommen hatte und in deren Ausübung ein Theil des von ihm erwählten Lebensberufs lag.

Freilich war schon in einer seiner früheren Amts-Perioden das Bestreben, eine „regulirte Kirchenmusik“ zu schaffen, sein vornehmster Gedanke gewesen. Es war weder zu verlangen, noch zu erwarten, dass er jetzt, wo er im Stande war und mit der ihm eigenthümlichen charaktervollen Energie begonnen hatte, diesen Gedanken zu verwirklichen, sich durch kleinliche Nebengeschäfte werde zurückhalten lassen, an seiner Durchführung zu arbeiten.

So mag es denn gekommen sein, dass in seinem Schuldienste manches nicht geschah, was vielleicht hätte geschehen sollen, und dass etwaigen Bemerkungen gegenüber sein Wesen nicht besonders zuvorkommender Natur war.

Bach fand sein Lebenselement eben vorzugsweise in seinem kirchlichen Amte, in der Composition der Kirchenstücke, in der Leitung der Kirchenmusik und in der Unterweisung seiner Schüler. Den Unterricht in der Thomas-Schule hatte er, wie wir gesehen haben, von vorn herein einem Substituten übertragen. Es scheint aber, dass dieser hierzu wenig geeignet war, oder sich der Sache nicht so annahm, wie er dies hätte thun sollen. Auch scheint Bach selbst im Drange seiner oft so überlasteten Lage die Singübungen der Schüler nicht immer mit Pünktlichkeit geleitet zu haben, kleinerer und unwesentlicherer Abweichungen von der Schulordnung nicht zu gedenken.

Im Bewusstsein seines höheren Strebens und der Erfüllung weitergreifender Pflichten, die er für die Kirche zu haben glaubte, scheint er den an ihn ergangenen Anfragen, Weisungen und Aufforderungen zur Rechtfertigung jenes abweisende Stillschweigen entgegengesetzt zu haben, welches so wenig genügend ist, ausgleichend und versöhnend zu wirken.

So entstanden Missverhältnisse, welche nach und nach einen ernsten Charakter annahmen. Ernesti war gestorben; ein Rector, der geeignet gewesen wäre, vermittelnd einzutreten, noch nicht ernannt.

Da brach denn bei der ersten Gelegenheit der Zorn der Schuldeputation des Raths in lichten Flammen aus. In der Sitzung vom 21. August kam es zu heftigen Klagen und Beschwerden über den Cantor.*)

„Den 2. August 1730
etc. etc.

Die Thomas-Schule sei vielmal in deliberation gewesen. Die Risse und Anschläge wären vorhanden, es würden aber selbige weiter zu untersuchen sein, wobei noch zu gedenken, dass als der Cantor anherokommen, er wegen der information dispensation erhalten, die Verrichtungen habe M. Petzold schlecht genug verwaltet, tertia und quarta classis sey seminarium totius scholae, folglich ein tüchtiges subjectum selbigen vorzusetzen sey. Der Cantor möge eine derer Classen besorgen, es habe derselbe sich nicht so, wie es seyn sollte, aufgeführet (not. ohne Vorwissen des Reg. Hrn. Bürgermeisters einen Chor-Schüler aufs Land geschicket, ohne genommenen Urlaub verreiset etc.), welches ihm zu verweisen und er zu admoniren seye, voritzo habe man zu überlegen, ob man nicht obige Classen mit einer anderen Person versorgen

*) Protokoll-Buch von 1725—1730. VIII. 60b. fol. 310.

wolle, M. Kriegel solle ein guter Mensch seyn, und würde man darüber zu resolviren haben.

Herr Hofrath Lange. Es sey alles wahr, was wider den Cantor erinnert worden, und könne man ihn admoniren und durch M. Krieglern die Besetzung thun.

Herr Hofrath Steger, es thue der Cantor nicht allein nichts, sondern wolle sich auch diesfalls nicht erklären, halte die Singestunden nicht, es kämen auch andere Beschwerden dazu, änderung würde nöthig seyn, es müsse doch einmal brechen, lasse sich also gefallen, dass eine andere Einrichtung gemachet werde.

Herr Stiffts Rath Born adhäriret obigen Votis.

Hr. Dr. Hölzel Etiam.

hier wurde resolviret, dem Cantor die Besoldung zu verkümmern.

Hr. Baumeister D. Pelkner Etiam.

Hr. Baumeister Kregel Etiam.

Hr. Synd. Job Etiam, weil der Cantor incorrigibel sey.

Hr. Baumeister Sieber Etiam.

Hr. Baumeister Winkler Etiam.

Hr. Baumeister Hofman Etiam.

Ego, Etiam,

gez. C. Fr. Manser,
Ober Stadtschreiber."

Gewiss war der, übrigens zur Hälfte aus Baumeistern bestehende Rath im Recht gewesen, wegen Vernachlässigung der Pflichten, welche dem Cantor für die Thomas-Schule oblagen, Rechenschaft zu fordern, und gewiss hätte Bach diese nicht von der Hand weisen sollen. Doch stand dem seine Künstlernatur, die Eigenwilligkeit seines Wesens, der Stolz des Bewusstseins entgegen, dass er eben gethan habe, was nach seiner Auffassung zu thun möglich und nöthig war.

Dass der Rath seinerseits ohne Weiteres befugt gewesen wäre, dem Cantor die Besoldung, auf die ihm

vocationsmässig ein Recht zustand, im Wege eines administrativen Beschlusses „zu verkümmern", dürfte gerechterweise in Zweifel zu ziehen sein. Dass man Bach für „incorrigibel" erklärte, ihn, den Gesner, sein nächster Dienstvorgesetzter, später so sehr hochgestellt hat, erscheint in jedem Falle bemerkenswerth. Mit welch eigenthümlicher Verwunderung aber lesen wir jetzt die Namen jener Männer, die damals zu Gericht gesessen haben über den grossen Meister, und von denen keiner es vermocht hat, in dem so vielfach angegriffenen Cantor den bewunderungswürdigen Mann zu erkennen, der so hoch über dem Niveau des Gewöhnlichen stand, von denen keiner der herrlichen Tonwerke gedachte, die er seit sieben Jahren seinen Mitbürgern sonntäglich zur Ehre Gottes vorführte. Wohl mochte sein Sinn stolz und sein Charakter, wenn er nicht richtig behandelt wurde, schroff sein. Doch, meinen wir, hätte der Rath und seine Organe Grösse und Scharfblick genug haben sollen, um den edlen Kern in der hie und da vielleicht rauhen Schale zu erkennen. War, was dort verhandelt worden war, ohne Zweifel der strengen Pflichterfüllung entsprechend, die das Amt von den Rathsherren forderte, so zeigt sich doch auch nebenbei nicht undeutlich die verletzte Eitelkeit der Herren von der Schuldeputation. Der Cantor, ihr Untergebener, der kleine Beamte, hatte es gewagt, ihrer Autorität gegenüber sein Haupt nicht zu beugen. Er hatte seine erhabenen Weihegesänge zum Preise des höchsten Gottes fort und fort erschallen lassen, ja, er hatte vielleicht mit dem stolzen Lächeln, das in seinem so viel später gemalten Bilde sich so treffend ausdrückt, das Haupt erhoben, als man ihm die drohenden Anzeichen mitgetheilt hatte. Dies durfte nicht ungestraft hingehen.

Mehr als hundert Jahre haben seitdem ihren Kreislauf abgerollt. Sie ruhen Alle in ihrer dunklen Zelle, und nur die überragende Grösse des von ihnen

bestraften Cantors hat es vermocht, ihre Namen aus verstaubten Pergamentbänden wieder an das Licht zu ziehen.

Wie Bach sich diesem Strafbeschluss gegenüber innerlich verhalten, darüber giebt uns ein Brief Auskunft, den er wenige Monden später an seinen Jugendfreund Erdmann gerichtet hat (Th. IV, Nro. 9). Viele Accidentien seien seiner Station entgangen, ein theurer Ort und excessiv kostbare Lebensart, und eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit, mithin fast stefer Verdruss, Neid und Verfolgung, kurz, ein Zustand, der ihm so fatal geworden war, dass er glaubt, er werde „mit des Höchsten Beistand genöthigt sein, seine Fortun anderweitig zu suchen". Wir werden weiterhin Gelegenheit haben, zu sehen, dass er sich über Kürzung der ihm zukommenden Einkünfte beschwert hat, und es ist wahrscheinlich, dass die Folgen des obigen Protokolls hiermit gemeint gewesen sind. Einstweilen antwortete er dem Rath zu Leipzig in einer sehr eigenthümlichen, weit abspringenden und doch treffenden und charaktervollen Weise.

Es war in demselben Monat desselben Jahres, in welchen er jenen merkwürdigen Bericht abfasste, in dem er nicht über Gehaltsverkümmerung, sondern darüber Beschwerde erhob, dass der Rath zu Leipzig die Kirchenmusik herunterkommen lasse, die Mittel für dieselbe ungebührlich einschränke.

Unzweifelhaft findet zwischen diesem Bericht und jener kaum einige Wochen alten Strafverfügung ein innerer Zusammenhang statt, vermöge dessen wir eben Bach in jener stolzen Grösse erblicken, die dem wahren Künstler, dem edlen Charakter geziemt, ihn weit heraushebt über die Alltäglichkeiten des Lebens, dessen fluthende Wogen zwar um ihn herumbrausen, durch deren Schwanken und Schwellen er aber den festen

Blick nach den Sternen gerichtet, unbeirrt hindurchschifft.

Die Kirchenmusik, deren Vorbereitung und Ausübung statutenmässig einen Hauptzweck der Thomasschule bildete, war nicht in zureichender Weise unterstützt worden. Die Kunst stellte unabweisbar ihre ganz bestimmten Forderungen, und der Rath zu Leipzig war die einzige Behörde, welche im Stande war, diesen Genüge zu verschaffen, soweit die Bedürfnisse das in der Anstalt selbst enthaltene Maass der vorhandenen Mittel überschritten.

Bach trat daher an denselben Rath, der ihn soeben so hart gestraft, für incorrigibel erklärt hatte, mit einem ausführlichen Berichte heran.

Es ist dies jenes merkwürdige Document, welches, aus seiner eigenen Feder stammend, uns einen Blick in die Zusammenhänge gewährt, in denen sein Charakter, sein Wirken und sein Handeln sich zu bewegen hatten.

Seit einer Reihe von Jahren hatte er hinreichende Gelegenheit gehabt, die Bedingungen kennen zu lernen, unter denen er etwas Tüchtiges zu leisten im Stande sein würde, und die Mängel zu beurtheilen, welche in dem ihm zu Gebote stehenden Material sich zeigten.

Kleinigkeiten von sich weisend, in den Formen des Dienstes unbehilflich und schroff, hielt er die grossen Gesichtspunkte, welche ihm die Stelle an der Thomas-Schule hatten erwünscht erscheinen lassen, fest im Auge.

Bei Gelegenheit der Besprechung der Cantaten sahen wir, dass die Kirchenwerke Bach's, offenbar der weithin überwiegende und wichtigste Theil seines Schaffens, wie sehr sie in ihrer Weise von Bedeutung sein, und einem gross angelegten Plane angehören mochten, doch zur eigenen Zeit des Meisters über den engen Kreis localer Bedeutung nicht hinausreichten, zum grössen Theil kaum mehr als einmal dem Publikum

dargeboten, dann auf eine lange Reihe von Jahren zurückgelegt wurden.

Bach selbst scheint nicht an die Möglichkeit einer weiteren Verbreitung derselben gedacht zu haben. Mindestens finden wir, während er doch für die Verbreitung einiger seiner Instrumentalwerke gesorgt hat, keine Anzeichen, welche (wenn wir etwa von dem Typendruck seiner ersten in Mühlhausen gesetzten Cantate absehen) darauf hindeuteten, dass er seine grossen kirchlichen Tonwerke über den Kreis der ihm anvertrauten Beziehungen hinaus habe wollen bekannt werden lassen. Wiewohl er weit hinausgeschritten war über die bescheidenen Grenzen, in welchen seine Vorfahren und Verwandten sich bewegt hatten, so lag doch noch genug von ihrem einfachen Sinn in ihm, um mit dem, was er geschaffen, in vollständigster Anspruchslosigkeit zurückzuhalten.

Um Ehre und äusseren Ruhm also war es ihm hierbei nicht zu thun. Aber die Ausführung sollte eine würdige, dem hohen Streben und dem Zwecke der Schöpfung entsprechende sein. Gleichviel, ob von ihm oder wo sonst herrührend, verlangte er eine gewisse Vollkommenheit in der Execution der Kirchenmusiken, ohne darum Unerreichbares beanspruchen zu wollen. So zeigte er dem Rath zu Leipzig zugleich, wofür er da war und wofür er sich hielt.

Er schrieb deshalb an ihn:

„Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreifflichen Bedenken von dem Verfall derselben.“ *)

Zu einer wohlbestellten Kirchen Music gehören Vocalisten und Instrumentisten.

Die Vocalisten werden hiesiges Ohrts von denen Thomas Schülern formiret, und zwar von vier Sorten, als Discantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten.

---

*) Raths-Acten zu Leipzig. VII. Band Nro. 31.

So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in 2erley Sorten eingetheilet werden als: Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biss 8; so man neml. per Choros musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu jeder Stimme zwei.

Die Instrumentisten werden auch in verschiedene Arthen eingetheilet, als: Violisten, Hautboisten, Fleutenisten, Trompetter und Paucker. NB. Zu denen Violisten gehören auch die, so die Violen, Violoncelli und Violons spielen.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomana Scholä ist 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne sie theils musiciren, theils motetten und theils Chorale singen müssen. In denen 3 Kirchen, als zu S. Thomä, S. Nicolai und der Neuen Kirche müssen die Schüler alle musicalisch seyn. In die Peters-Kirche kömmt der Ausschuss, nemlich die, so keine Music verstehen, sondern nur nothdürfftig einen Choral singen können.

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen und eben so viel Bassisten, damit, so etwa einer unpass wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahreszeit, da die recepte, so von dem Schul Medico in die Apotheke verschrieben werden, es ausweisen müssen) wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kann. (NB. Wie wohle es noch besser, wenn der Coetus so beschaffen wäre, dass man zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16 Persohnen bestellen könte.)

Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müssen, 36 Persohnen aus.

Die Instrumental Music besteht aus folgenden Stimmen; als:

2 auch wohl 3 zur . . .	Violine 1.
2 biss 3 zur	Violine 2.
2 zur	Viola 1.
2 zur	Viola 2.
2 zum	Violoncello.
1 zum	Violon.
2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen	Hautbois.
1 auch 2 zum	Basson.
3 zu denen	Trompetten.
1 zu denen	Paucken.

Summa 18 Persohnen wenigstens zur Instrumental Music.

NB. Füget sichs, dass das Kirchen Stück auch mit Flöten (sie seynd nun à bec oder Traversieri) componiret ist (wie denn sehr offt zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten. Der Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen besteht aus 8 Persohnen, als 4 Stadt Pfeifern, 3 Kunst Geigern und einem Gesellen. Von deren qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, dass sie theils emiriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl seyn sollte.

Der Plan davon ist dieser:

Herr Reiche zur . . .	1. Trompette.
Herr Genssmar . . .	2. Trompette.
vacat	3. Trompette.
vacat	Paucken.
Herr Rother	1. Violine.
Herr Beyer	2. Violine.
vacat	Viola.
vacat	Violoncello.
vacat	Violon.

Herr Gleditsch . . . 1. Hautbois.
Herr Kornagel . . . 2. Hautbois.
vacat . . . . . 3. Hautbois à Taille.
Der Geselle . . . . . Basson.

Und also fehlen folgende höchstnöthige subjecta theils zur Verstärkung, theils zu ohnentbehrlichen Stimmen nemlich:

2 Violisten zur 1. Violin.
2 Violisten zur 2. Violin.
2 so die Viola spielen.
2 Violoncellisten.
1 Violonist.
2 zu denen Flöten.

Dieser sich zeigende Mangel hat bishero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müssen ersetzet werden. Die Herren Studiosi haben sich auch dazu willig finden lassen, in Hoffnung, dass ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadiget werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet werden, successive gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verloren; denn wer wird umsonst arbeiten, oder Dienste thun? Fernerhin zu gedenken, dass, da die 2de Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtiger subjectorum) mit Schülern habe bestellen müssen: So ist leicht zu erachten, was dadurch dem Vocal-Chore ist entgangen. Dieses ist nur von Sontäglichen Musiquen berühret worden. Soll ich aber die Fest-Tages Musiquen (als an welchen in denen beiden Hauptkirchen die Music zugleich besorgen muss) erwehnen, so wird erstlich der Mangel derer benöthigten subjecten noch deutlicher in die Augen fallen, sindemahln so dann ins andere Chor

diejenigen Schüler, so noch ein und andres Instrument spielen, vollends abgeben, und mich völlig dern Beyhülffe begeben muss.

Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, dass durch bisherige reception so vieler untüchtigen und zur Music sich gar nicht schickenden Knaben, die Music nothwendig sich hat vergeringern und ins abnehmen gerathen müssen. Denn es gar wohl zu begreiffen, dass ein Knabe, so gar nichts von der Music weiss, ja nicht einmal eine secundam im Halse formiren kan, auch kein musikalisch naturel haben könne; consequenter niemahln zur Music zu gebrauchen sey. Und die jenigen, so zwar einige principia mit auf die Schule bringen, doch nicht sogleich, als es wohl erfordert wird, zu gebrauchen sein. Denn da es keine Zeit leiden will, solche erstl. jährl. zu informiren, biss sie geschickt sind zum Gebrauch, sondern so bald sie zur reception gelangen, werden sie mit in die Chöre vertheilet, und müssen wenigstens tact und ton feste seyn um beym Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn nun alljährlich einige von denen, so in musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen mit andern ersetzt werden, so eines theils noch nicht zu gebrauchen sind, mehrentheils aber gar nichts können, so ist leicht zu schliessen, dass der Chorus musicus sich vergeringern müsse. Es ist ja notorisch, dass meine Herren Präantecessores, Schell und Kuhnau, sich schon der Beyhülffe derer Herrn Studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine vollständige und wohllautende Music haben produciren wollen; welches sie dann auch in so weit haben praestiren können, da so wohl einige Vocalisten, als: Bassist und Tenorist, ja auch Altist, als auch Instrumentisten, besonders 2 Violisten von E. HochEdl. und Hochlb. Raht a parte sind mit stipendiis begnadiget, mithin zur Verstärkung derer Kirchen Musiquen animiret worden. Da nun aber der itzige status musices

gantz anders wie der ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderenswürdig geändert, dahero auch die ehemahlige Arth von Music unsre Ohren nicht mehr klingen will, und man um so mehr einer erklecklichen Beyhülffe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiren und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren, die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als veringert werden, dem Choro Musico gar entzogen. Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen Musicis prätendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, sofort ex tempore zu musiciren, wie es etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studiret ja fast auswendig können, überdem auch quod notandum in schweren Solde stehen, deren Müh und Fleiss mithin reichlich belohnet wird, praestiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern lässet Sie ihrer eignen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kann, um sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darf man nur nach Dressden gehen, und sehen, wie daselbst von Königl. Majestät die Musici salariret werden: Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem iede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es muss was treffliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluss ist demnach leicht zu finden, dass bei cessirenden beneficiis mir die Kräfte benommen werden, die Music in besseren Stand zu setzen. Zum Beschluss finde mich genöthiget den numerum derer itzigen

alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus in Musicis zu eröffnen, und so dann zu reiferer Ueberlegung es zu überlassen, ob bey so bewandten Umständten die Music könne fernerhin bestehen, oder ob deren mehrerer Verfall zu besorgen sey. Es ist aber nothwendig den gantzen coetum in drey Classes abzutheilen; Sind demnach die Brauchbaren folgende:

(1) Pezold, Lange, Stoll, Praefecti. Frick, Krause, Kittler, Pohlreuter, Steine, Burckhard, Siegler, Nitzer, Reichhard, Krebs major und minor, Schönemann, Hader und Dietel.

Die Motetten Singer, so sich noch erstl. mehr perfectioniren müssen, um mit der Zeit zur Figural Music gebrauchet werden zu können, heissen wie folgt:

(2) Jänigke, Ludewig major und minor, Meissner, Neucke major und minor, Hillmeyer, Steidel, Hesse, Haupt, Suppius, Segnitz, Thieme, Teller, Röder, Ossan, Berger, Lösch, Hauptmann und Sachse.

Die von letzterer sorte sind gar keine Musici und heisen also:

(3) Bauer, Grass, Eberhard, Brauer, Seymann, Tietze, Hebenstreit, Wintzer, Oesser, Leppert, Haussius, Feller, Crell, Zeymer, Guffer, Eichel und Zwicker. Summa 17 zu gebrauchende, 20 noch nicht zu gebrauchende, und 17 untüchtige.

Leipzig den 23. Aug. 1730.

Joh. Seb. Bach.
Director Musices."

Es ist nicht bekannt, ob auf diese gründliche und sachgemässe Auseinandersetzung und Klage Abhilfe erfolgt sei.*) Die Acten des Raths, soweit hierüber

*) Jedenfalls weiss man, dass es erst dem Cantor A. Miller (1798—1804) gelungen ist, dem Orchester eine grössere Vollkommenheit und die so nothwendige Vermehrung durch geübte Musiker zu schaffen.

etwas hat ermittelt werden können, schweigen über den Verlauf der Anträge des missliebigen Cantors, und die Rechnungen ergeben keine Zuschüsse von irgend welcher Bedeutung für die Kirchenmusik.*) So wird wohl alles geblieben sein, wie es vorher gewesen, und wenn die Musik den Anforderungen nicht entsprochen haben sollte, dann war die Schuld offenbar dem incorrigiblen Cantor nicht beizumessen.

Aber in anderer Beziehung ist das obige Schreiben Bach's von dem grössten Interesse.

Wir sehen daraus zunächst, dass er sich in seinen kirchlichen Compositionen keineswegs auf Hergebrachtes, Ueberkommenes zu stützen gemeint war. „Die Kunst war gestiegen. Der gusto hatte sich verwunderungswürdig geändert.“ Die alte Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen. Neue Formen und Mittel mussten angewendet werden, um das Interesse der Zuhörer rege zu halten. In dem Bewusstsein dieser Nothwendigkeit studirte Bach mit jenem Eifer, auf den wir bereits hingewiesen haben, die hervorragenden Werke seiner Zeitgenossen, schrieb sie mit eigener Hand in Partitur oder Stimmen aus und liess sie in den Kirchen zur Aufführung bringen, darum stellte er sich mit ihnen zugleich in die Reihe

---

*) Man findet in den Rechnungen des Raths hie und da, wiewohl nur selten, dass einem oder dem anderen Studioso wegen der Kirchenmusik „zu seiner Ergözlichkeit“ 12 Thaler angewiesen worden sind.

Am 19. May 1747 (also 17 Jahre später) ist folgendes protokollirt:

III.

Johann Christian Altnikol bittet, ihm vor das zweijährige Singen in denen Kirchen etwas zu reichen, dass dergleichen in vorigen Zeiten auch geschehen, erhelle aus den Rechnungen.

etc. etc.

Des Altnikols Suchen sei billig und könnten ihm 10 bis 12 Thaler aus denen beyden Hauptkirchen, jedoch praevio testimonio, dass er die Dienste wirklich gethan, gereichet werden.

Acta VIII. 65. fol. 235.

derer, denen die Kunst ein Gegenstand unbeschränkten Fortschreitens ist. So hatte er vor allen anderen dem Grössesten seiner Kunstgenossen, Händel, persönlich näher zu treten getrachtet, und so verschmähte er es nicht, die Oper zu Dresden aufzusuchen, in deren Darstellungen der weltlich-moderne Styl seinen Ausdruck in hervortretender Vollkommenheit fand.

Wie er als Knabe nach Hamburg und Celle, als Jüngling nach Lübeck gewandert war, „um eines und das Andere in seiner Kunst zu begreifen", so wollte er auch jetzt, auf den höchsten Stufen der Meisterschaft angelangt, es nicht genug sein lassen mit erworbenen Schätzen des Wissens und des Könnens, sondern er wollte mit dem Strome stetiger Fortbildung, immer neu sich belebender Entwickelung dem Grösseren, Vollendeteren näher treten.

Ein Anderes, was wir aus dem Berichte Bach's erkennen, ist, dass deutschen Musikern auch schon zu seiner Zeit jede Art von Musik zugemuthet und das Widersprechendste aufgebürdet, an eine passende Bezahlung aber nicht gedacht wurde. Wohl kennt man vielfach ähnliche Verhältnisse, „da denen Musicis die Sorge der Nahrung nicht benommen wird und der chagrin nicht nachbleibet." Wir wünschen denselben, dass die Bedenken, welche auch darüber zur Sprache gebracht worden sind, nicht in den Fluthen einer unzeitigen und schädlichen Sparsamkeit untergehen.

In jedem Falle ersieht man aus der vorgetragenen Sachlage, mit wie beschränkten Mitteln jene erhabenen Werke haben zur Darstellung gebracht werden müssen, welche wir heut wie einen ewigen Triumph der Kunst bewundern. Bach verlangt als höchstes Maass des Erreichbaren für jede Gesangsstimme nur 4 Personen Um so mehr muss die Kühnheit in Erstaunen versetzen, mit welcher er für ein ausführendes Personal, wie das von ihm geschilderte, in jenem grossen Style und mit solchen Schwierigkeiten schreiben konnte, wie

er dies in der That gethan. Jene Häufung obligater Instrumente, jene Instrumental-Soli in den Passions-Musiken und Messen, jene Trompeten des Magnificat stellen noch jetzt geübten und ausgesuchten Kräften Aufgaben, welche nur Künstler ersten Rangés würdig und in vollendeter Weise zu lösen im Stande sind. Die Gesangs-Soli gehören dem Allerschwierigsten an, was die Vocaltechnik aufzuweisen hat, und an die Kräfte und Fähigkeiten der Chorsänger erhebt Bach Anforderungen, welche deren Aufopferungsfähigkeit oft im höchsten Maasse in Anspruch nehmen. Die Aufführung Bach'scher Chöre in starker Besetzung gilt überall und mit Recht für eine der sehr anstrengenden Aufgaben. Wie müssen jene bescheidenen Chöre von 2 bis 3 Stimmen zu ihrer Zeit bis zur Erschöpfung der Kräfte angespannt worden sein!

Freilich verlangte der Meister zunächst von sich selbst sehr viel. Er mochte wohl auch gleiche Ansprüche an diejenigen erheben, welche unter seiner Leitung „zur Ehre Gottes" in der Kirche musiciren sollten.

Wie sehr er aber ein Recht darauf hatte, zu fordern, dass ihm die Mittel für die Aufführung seiner kirchlichen Musiken nicht verkümmert, im Gegentheil in recht vollem Maasse gewährt würden, das hatte er kurz vor dem Abgange seines obigen Schreibens und noch vor Erlass des tadelnden und strafenden Protokolls vom 2. August praktisch zu zeigen Gelegenheit gehabt. „1730 war am 25., 26. und 27. Juni drei Tage hintereinander ein grosses Jubiläum wegen des vor 200 Jahren zu Augspurg übergebenen evangelischen Glaubensbekenntnisses gefeiert und an demselben erkläret worden:

Am 1. Jubeltage Vormittags Röm. I. 16. 17.*)
Nachmittags Ebr. XIII. 15. 16.

---

*) Historische Nachlese zu denen Geschichten der Stadt Leipzig von Schwarz. 1747. S. 134.

Am 2. Jubeltage Vormittags Ebr. X. 23. 24.
Nachmittags Psalm XCIII. 5.
Am 3. Jubeltage Vormittags Johann. VII. 16—18.
Nachmittags Röm. X. 9—11."

Für diese Feiertage hatte Bach jene Serie von Cantaten gesetzt, deren im ersten Bande Erwähnung gethan worden und deren Musik leider zum überwiegenden Theil verloren gegangen ist.

An diese grossen Musiken und an die Nothwendigkeit, für deren Schöpfung Zeit, Musse, Stimmung und sorgsames Ueberlegen offen zu halten, hatten die Herren von der Deputation freilich nicht gedacht, als sie vier Wochen später den Stab über den angeklagten Cantor brachen. Keiner von ihnen hatte zu seiner Entschuldigung ein Wort darüber verloren. Auch berief er sich nicht darauf. Man denke sich aber die Lage des Musikdirectors, welcher dergleichen grosse Kirchenmusiken für drei hintereinander folgende Festtage mit unzureichenden Mitteln einstudiren musste und die Stimmung des Componisten, der bei einem so hohen Feste das Beste gegeben hatte, was er zu geben vermochte, und dem es vorbehalten war, bei dem Einstudiren desselben zu erkennen, wie unter den Unvollkommenheiten der Ausführung die Feierlichkeit und Erhabenheit des religiösen Festes leiden musste, und wie diese äusseren Mängel die Kirchen-Gemeinde nicht in die ihr nothwendige, ernste, dem Tage entsprechende Stimmung würden gelangen lassen.

So war sein Verlangen innerlich und durch die äusserlich gegebenen Verhältnisse motivirt und die Art, wie er dasselbe kund that, zeigt seine gewissenhafte Gesinnung ebenso sehr, als seine unendliche Ueberlegenheit. Auch mag man im Rathe wohl schwerlich der Meinung gewesen sein, dass er mehr fordere, als er nothwendigerweise fordern müsse.

Die Bewilligung dieses Nothwendigen folgte daraus freilich noch nicht.

Haben wir aus dem Jahre 1730 ein ziemlich reiches Material für die Geschichte unseres Meisters nachweisen können, so ist das folgende Jahr 1731 für diese nur durch die Compositon der bereits erwähnten Cantate: „Wir danken dir, Gott“ bezeichnet, welche zu der liturgischen Feier der, bei Gelegenheit einer Rathswahl zu haltenden Predigt bestimmt war. Zu jener Zeit wurden alle derartigen Geschäfte von einiger Wichtigkeit mit dem Gottesdienst begonnen. Wir haben gesehen, dass Bach schon in Mühlhausen eine Rathswahl-Cantate hatte componiren müssen. Die in Leipzig althergebrachte Sitte des täglichen Kirchendienstes erleichterte noch diese Feierlichkeiten, bei denen die Figuralmusik nicht fehlen durfte.

Die in Rede stehende Cantate enthält 8 Nummern, nämlich:

1. eine Sinfonie (D-dur 3/4) mit allen Instrumenten (3 trombe, tamburi, 2 hautbois, Streichquartett und obligater Orgel).*)

---

*) Diese Sinfonie kann nicht anders, denn als Orgel-Concert betrachtet werden, wie der Inhalt auch der sechsten Violin-Sonate Bach's entnommen ist. Wir wissen, dass der grosse Meister verschiedentlich (unter anderm im Jahre 1730 zu Dresden) Orgel-Concerte gegeben hat, und so wird es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass er der Erste war, der die Orgel als Concert-Instrument gespielt und Orgel-Concerte in die öffentlichen Musik-Aufführungen eingeführt hat. Eine nicht geringe Anzahl seiner Orgel-Compositionen (siehe Th. II, S. 375) hatte offenbar die Bestimmung, in dieser Weise producirt zu werden.

Es ist hie und da behauptet worden, und auch Chrysander hat nicht unterlassen, es auszusprechen, dass es Händel gewesen sei, der die Orgel zuerst als Concert-Instrument behandelt habe. In dieser Beziehung wird auf den in Nro. 1 und 2 der „Musikal. Real-Zeitung“ von 1790 befindlichen vortrefflichen Aufsatz: „Ueber eine Stelle in Burney's Nachrichten von Händel's Lebensumständen“ verwiesen, ebenso auf Bd. 81 der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“.

2. den Eingangschor (D-dur Allabre),
3. eine Arie für Tenor (A-dur $^4/_4$) von der Solo-Violine begleitet,
4. ein Recitativ (D-dur $^4/_4$) für Bass,
5. eine Arie für Sopran (H-moll $^6/_8$) mit einer Oboe und dem Quartett,
6. ein Recitativ (G-moll $^4/_4$),
7. ein Arioso für Alt (D-dur Allabre) mit obligater Orgel, und
8. einen Choral: „Sei Lob und Preis", vierstimmig, mit vollem Orchester.

Diese Cantate zeichnet sich, wie bereits erwähnt, durch die zur Ouverture gesetzte obligate Orgel aus, welche in ihrer concertmässigen Behandlung, von dem Meister selbst gespielt, gewiss die grösseste Bewunderung erregen musste.*)

In dasselbe Jahr fällt ferner eine jener Reisen, welche Bach nach Dresden zu unternehmen liebte, um die dortige treffliche italienische Oper zu hören. Am 14. September, Nachmittags um 3 Uhr, liess er dort in der Sophienkirche sein gewaltiges Orgelspiel erschallen „in Gegenwart der ganzen Kapelle, dass

---

*) Diese Cantate ist im Jahre 1739, ebenso im Jahre 1749 bei gleicher Veranlassung wiederholt worden.

„Den 31. August ward die sogenannte Rathswahl-Predigt in der Kirche zu St. Nicolai von Herrn M. Christian Gottlieb Eichler über 1. Reg. VIII. 57 sqq. gehalten und darauf machte der Königl. Churfürstl. HofCompositeur und Capellmeister, Herr Joh. Sebast. Bach eine so künstlich als angenehme Music, worzu der Text dieser war: ‚Wir danken Dir Gott, wir danken Dir' (folgt der ganze Text der Cantate).

Der Hofrath Adrian Steger, welcher bereits 50 Jahre in dem Hochedlen Raths-Collegio und in diesem Jahre Oberhaupt desselben gewesen, legte die Regierung an eben diesem Tage mit einer beweglichen Rede an die Bürgerschaft nieder, der Herr ViceKanzler, Dr. Jacob Born, trat an das Regierungs-Ruder."

Nützliche Nachrichten von den Bemühungen derer Gelehrten zu Leipzig. 1739. S. 78 bis 80.

jedermann es höchstens admiriren musste".*) Ein Gelegenheits-Dichter mit Namen Kittel, welcher unter dem Namen Micrander schrieb, konnte es nicht unterlassen, seiner Bewunderung in folgendem Gedichte die Zügel schiessen zu lassen, welches er den „Dresdner Merkwürdigkeiten", einem zu jener Zeit erscheinenden Tagesblatt, anvertraute:

„Ein angenehmer Bach kann zwar das Ohr ergötzen,
Wenn er in Sträuchern hin, durch hohe Felsen läuft,
Allein den Bach muss man gewiss viel höher schätzen,
Der mit so hurtger Hand gantz wunderbarlich greifft.
Man sagt, dass wenn Orpheus die Laute sonst geschlagen,
Hab' alle Thiere er in Wäldern zu sich bracht,
Gewiss, man muss dies mehr von unserm Bache sagen,
Weil er, sobald er spielt, ja alles staunen macht."

Ob der grosse Meister bei Ansicht dieser Verse sehr von Bewunderung ergriffen gewesen oder ob die plumpe Schmeicheloi derselben grossen Eindruck auf ihn habe machen können, das melden uns die spärlichen Nachrichten, welche aus seinem Leben auf uns gekommen sind, natürlicherweise nicht.**) Doch zeigen

---

*) Fürstenau a. a. O. II. S. 222.

**) Wie weit die Poesie der Deutschen zu jener Zeit hinter der andrer Völker zurückstand, ersieht man unter Andrem aus einem, eine ähnliche Lobeshymne auf Händel enthaltenden englischen Gedichte, welches im Jahre 1735 bei Gelegenheit seiner ersten Orgel-Concerte in einem öffentlichen Blatte abgedruckt worden war, und welches Chrysander (Th. 2. S. 375) in deutscher Uebersetzung mittheilt. Zwar hat dem Verfasser desselben das Wortspiel mit dem Bach nicht zu Gebote gestanden, doch fehlt natürlich der Orpheus nicht. Die Strophe lautet:

Wollt' Orpheus süsser Harfenklang
Einst seiner Lieder Pracht begleiten,
Der Fels erkannte Gottes Sang,
Natur stand auf vor seinen Saiten.

Das Ganze ist von einem gewissen dichterischen Hauche erfüllt, der, wenn die Sprache auch nicht tadelfrei, doch eine wahrhafte Begeisterung ausströmt, die in der hausbackenen Prosa der deutschen Verse nicht wohl gefunden werden kann.

diese Worte, so schlecht und unbeholfen sie sein mögen, denn doch, dass das grössere Publikum die staunenswerthe Kunst des ausserordentlichen Mannes wohl zu würdigen wusste und dabei muthmaasslich „die wunderbarlichen Griffe der hurtigen Hand“ weniger bewunderte, als dessen Orgelspiel im Grossen und Ganzen, und die Fülle erhabener Gedanken und eigenthümlicher Wendungen, die ihm dabei entströmten.

Inzwischen war der für die Thomas-Schule seit längerer Zeit im Gange befindliche Neubau vollendet worden.

Die frühere, noch aus der Klosterzeit herstammende Einrichtung des Gebäudes im Innern war sehr beschränkt gewesen und hatte mancherlei Mängel mit sich gebracht. Diese schienen sehr fühlbar hervorgetreten zu sein. Das Protokollbuch des Raths sagt darüber unterm 6. Juni 1730:*)

„Die Thomas Schule habe man in der Einrichtung in grosser Unordnung gefunden. 3 Classen würden in einer Stube informiret, diese Stube sei auch das coenaculum. Die Cubicula wären auch schlecht beschaffen und lägen in einem Bett zwei Knaben etc.“

Es wurde daher concludirt:

„Es sollten noch 2 Etagen auf die Schule gesetzet und durch Gewinnung mehreren Raumes bessere Einrichtung gemacht werden.“

Im Jahre 1732 war der Um- und Ausbau vollendet worden, und es hatte das prächtige Schulgebäude, wiewohl sich hoch in die Lüfte thürmend, seine jetzige äussere Gestalt bekommen.

Am Bonifacius-Tage, dem Donnerstage nach Pfingsten, 5. Juni, wurde dasselbe mit grosser Feierlichkeit eingeweiht. Bei dieser Veranlassung hielt

---

*) Protokoll-Buch des Raths zu Leipzig. VIII. 63. fol. 307.

Gesner eine schöne Einweihungsrede,*) die erste der seit jener Zeit regelmässig bei den Schulactis veröffentlichten Reden, und sechs Schüler der Anstalt traten gleichfalls als Redner auf. Bach aber führte mit den Alumnen eine von ihm für diesen festlichen Tag componirte Cantate auf, zu welcher der damalige Quartus Winkler den deutschen Text geliefert hatte.

Der vollständige Titel dieser Cantate, deren Musik verloren gegangen zu sein scheint, lautet:

„Als die von Einem HochEdlen und Hochweisen Rath der Stadt Leipzig neu gebauete und eingerichtete Schule zu St.-Thomae den 5. Juni durch etliche Reden eingeweihet wurde, ward folgende Cantata dabei verfertiget und aufgeführet von Johann Sebastian Bach, Fürstl. Sachsen-Weissfels. Capellmeister und M. Johann Heinrich Winkler, Collega IV.“**)

Den Text selbst lassen wir unter Nr. I im Anhange II folgen. Er ist insofern von Interesse, als er deutlich ergiebt, mit welcher Zufriedenheit die Erneuerung des Schulgebäudes von dem gesammten Personal der Anstalt aufgenommen worden ist und wie sehr sich Bach mit demselben eins gefühlt hat. Es war eben die Zeit, in der Gesner's überwiegende Persönlichkeit die widerstrebenden Elemente des künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens zu vermitteln und in versöhnender Weise zu fördern wusste,

---

*) Gesner sagt in dieser Rede: „Hic perfugium honestae paupertati aperit Amplissimus Ardo, si ea adjunctam sibi habeat sororem Bonam Mentem, et discendi cupiditatem. Hic ali jubet atque institui, qui nunc, sanctissimo beatarum mentium munere, laudandi rerum omnium conditorem et parentem, fungantur, et cantas suavitate animos hominum ad divinarum rerum meditationem alliciant, qui denique boni viri et alteri saeculo profuturi evadant.“ S. Programme der Thomas-Schule, in der dortigen Schul-Bibliothek; s. desgl. Stallbaum: die Thomas-Schule zu Leipzig. Säcular-Schrift. 1839.

**) Programme der Thomas-Schule in der Bibliothek derselben.

in der Bach in seiner wahren Bedeutung erkannt, unbeirrt von störenden Gegenströmungen seine Bahn verfolgen konnte.*)

In wiefern auch die Wohnung des Cantors, im ersten Stockwerk auf der linken Seite des Schulgebäudes belegen, den Umbau-Veränderungen unterworfen gewesen war, ist nicht bekannt; wohl aber ist es zweifellos, dass sie seit jener Zeit im Wesentlichen unverändert geblieben ist. Sie ist in wohnlicher Weise eingetheilt, insbesondere das Arbeits- und Studirzimmer, in welchem ohne Zweifel jene erhabenen Werke niedergeschrieben wurden, von seltener Behaglichkeit. Ein schönes grosses Zimmer für grössere Kreise und für die Ausübung der Musik liegt eine Treppe höher. Von dort aus führt ein kurzer Corridor in den Uebungssaal der Anstalt, in welchem jetzt das Bildniss Bach's hängt. Auf diesem Corridore stehen die von Bach'schen Werken leider fast entleerten Notenschränke der Thomas-Schule. Eine Treppe tiefer liegt die Wohnung des Rectors. Die grosse schöne Thomas-Kirche mit ihrem hochragenden Bau und dem geräumigen Chor vor der Orgel ist wenige Schritte von der Wohnung des Cantors entfernt.

In dieser äusseren Umgebung befand sich Bach von nun ab bis zu seinem Ende.

Nachgerade hatte er in seinem mühsamen und vielfach in Anspruch genommenen Amte, wenn auch ohne die Anerkennung der ihm vorgesetzten Schulbehörde, zehn Jahre lang gewirkt.

Früher vielfach ausgezeichnet, jetzt gekränkt und

---

*) Stallbaum, in seiner Geschichte der Thomas-Schule, Leipzig 1839, bemerkt gleichfalls (S. 69), dass zwischen Gesner und Bach ein sehr freundliches, auf gegenseitiger Achtung beruhendes Verhältniss stattgefunden habe, wie später zwischen Rectoren und Cantoren nicht wieder vorgekommen sei.

bestraft, scheint er das Bedürfniss empfunden zu haben, sich einigermaassen über die allgemeine Sphäre. seiner Amtsgenossen erhoben, dem Rathe zu Leipzig gegenüber in seinem wahren Werthe erkannt zu sehen. Ihm war offenbar daran gelegen, nicht in dem Drängen und Treiben des gewöhnlichen Lebens mit seinem sich immer erneuernden Einerlei der Alltäglichkeit und kleinlicher Beziehungen unterzugehen, wie es so Manchem vor ihm ergangen war und nach ihm Vielen ergangen ist und leider ergehen wird.

Seine äusserliche Amtsstellung hatte ihn missmuthig gemacht. Er suchte, für sich einen Anhaltspunkt in höheren Kreisen zu gewinnen. Die gänzliche Nichtbeachtung seiner Anstrengungen für die Kirche und der grossen, und edlen Bestrebungen, in denen er für diese thätig war, hatte tief in seine innersten Lebens-Interessen eingeschnitten. Die Vernachlässigung der Kräfte, welche ihm für seine kirchlichen Musiken zu Gebote gestellt waren und über welche er so schwere Klage geführt hatte, war nicht gehoben. In den Accidentien seines Amts waren Beschränkungen versucht worden, und der Rath hatte ihm, wie wir gesehen haben, „die Besoldung gekürzt". Im Allgemeinen bescheidenen Sinns, war er doch ein Mann, dessen glänzende Stellung zur Kunst nicht unbemerkt bleiben konnte, und der, je nach den Verhältnissen und Gelegenheiten, damit hervortreten durfte und musste. In jedem Falle war er sich seines Werths im guten Sinn des Wortes bewusst. Wir haben gesehen, dass er zahlreiche Tonwerke zu festlichen Gelegenheiten mannigfacher Art gesetzt hatte. So war es denn auch natürlich, dass er die Mittel, um seinen Wünschen näher zu kommen, aus seiner Kunst nahm, sich selbst den Empfehlungsbrief schrieb, der ihm zu der gewünschten Auszeichnung verhelfen sollte.

Er componirte eine sogenannte „kurze Messe", aus den Sätzen des Kyrie und Gloria bestehend, jene

ersten Anfänge des gewaltigen Werkes, das später zu dem unter dem Namen der H-moll-Messe bekannten Riesenwerke angewachsen ist.*) Er sendete sie, indem er einen neuen Besuch in Dresden hiezu benutzte, am 27. Juli 1733 dem jungen Kurfürsten Friedrich August II. ein, welcher nach dem am 1. Februar dieses Jahres zu Warschau erfolgten Tode seines Vaters den sächsischen Thron bestiegen hatte.

Er hatte der von ihm eigenhändig geschriebenen Musik, welche aus der Partitur und allen Stimmen bestand, folgendes Schreiben beigefügt:

„Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Augusto, Königl. Prinzen in Pohlen und Lithauen, Herzoge zu Sachsen etc.

---

*) Diese Musik ist nicht, wie die meisten anderen Arbeiten Bach's, im Drange der Geschäfte und der sich wechselsweise treibenden Kirchen-Musiken entstanden. Der Tod Friedrich August's II. und die dadurch bedingte Trauer um den Landesherrn hatte vielmehr einen allgemeinen Stillstand in den musikalischen Aufführungen herbeigeführt, welcher ihm Zeit und Musse zu dieser grossen Arbeit gewährt hatte.

Das Archiv der Thomas-Kirche enthält über den Wiederbeginn der Kirchen-Musiken folgenden Erlass:

„Von Gottes Gnaden, Friedrich August"
(folgt der ganze Titel)
Würdige, Hochgelahrte, Liebe, Andächtige und Getreue.

Nachdem wir die wegen Absterbens Weyl. Unsres höchst Geehrtesten Herrn Vaters Königl. bisshero eingestellte Musik sowohl in als ausser denen Kirchen auf künfftigen anderen July dieses Jahres wiederum erlauben und ergehen zu lassen entschlossen sind, Alss ist unser Begehren hiemit bey denen unter euch gehörigen Superintendenten und durch dieselben bey denen Pfarrern in Städten und Flecken und Dörfern, wie auch bei denen Delizschen und Zerbigschen ingleichen Weissenfelsischen und Freyburgschen Schriftsassen nach Inhalt unsres dessfalls ergangnen Befehls dieserwegen ungesäumt gehörige Verfügung thun. Davon geschieht unsre Meynung. Datum Dressden am 5. Juni 1733.

Christian von Loss.
Andreas Heinrich Buchner.

Meinem gnädigsten Herrn.
Durchlauchtigster Churfürst,
Gnädigster Herr.

Ew. Königl. Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach dero weltberühmter Clemenz mit gnädigen Augen anzusehen und mich darbei in Dero mächtige Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis dahier bei den beiden HauptKirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, dabei aber eine und andere Beschränkung unverschuldeter Weise auch je zuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, dafern Ew. Königl. Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Prädicat von Dero HoffCapellen conferiren, auch desswegen zur Ertheilung eines Decrets gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden. Solche gnädigste Gewährung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigstem Gehorsam jedesmal auf Ew. Königl. Hoheit Verlangen in Componirung der KirchenMusique sowohl als zum Orchester meinen unermüdeten Fleiss zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Diensten zu widmen in unaufhörlicher Treue verharrend

Ew. Königl. Hoheit
unterthänigster Knecht
Joh. Seb. Bach.*)

Dresden, den 27. July 1733."

---

*) Dieser Brief ist nicht von S. Bach selbst geschrieben, sondern nur von ihm unterzeichnet.

Dieses Schreiben, seit längerer Zeit bekannt, wird doch erst verständlich durch die, jetzt aus dem Staube des Leipziger Stadt-Archivs hervorgesuchten Beziehungen Bachs zu dem dortigen Stadtrath und durch den Brief an Erdmann. Es hatte keinen unmittelbaren Erfolg. Friedrich August II. von Sachsen und seine nächste Umgebung mochten zu jener Zeit mit den Sorgen und Arbeiten des erst kürzlich erfolgten Regierungs-Antritts in einer, gerade für Sachsen nichts weniger als politisch ruhigen Zeit, so wie mit der binnen Kurzem bevorstehenden polnischen Königswahl zu sehr beschäftigt sein, als dass sie der Bitte des grossen Künstlers die gehörige Aufmerksamkeit hätten können zu Theil werden lassen. Erst mehrere Jahre später kam die Sache in der von Bach gewünschten Weise zur Erledigung.

Jener Aufenthalt des Meisters in Dresden war aber nicht etwa ein zufälliger, aus seiner eigenen Wahl und Bestimmung hervorgegangener gewesen. Er stand vielmehr mit einer Sorge in Verbindung, welche seinem Herzen jedenfalls näher lag, als die erbetene Auszeichnung, wie erwünscht ihm diese auch sein mochte.

Wilhelm Friedemann, sein ältester Sohn, jetzt 23 Jahre alt, war unter der väterlichen Leitung zu einem der ersten Orgelspieler und Contrapunktisten Deutschlands herangebildet worden. Er war dem Schülerthum längst entwachsen, und musste daran denken, eine selbständige Stellung zu gewinnen. Der Aufenthalt im elterlichen Hause konnte ihn nicht mehr befriedigen, wie sehr auch sein Gemüth von der Aussenwelt ab und nach innen gekehrt sein mochte.

Der Organisten-Dienst an der Sophienkirche zu Dresden war erledigt. Friedemann hatte sich am 7. Juni von Leipzig aus darum beworben und zur Orgelprobe gemeldet. Er war zu dieser zugelassen worden und sie war auf den 22. Juli, also wenige Tage

vor Einreichung der erwähnten kurzen Messe auf den Nachmittag um 3 Uhr festgesetzt worden.

Friedemann Bach wurde „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste“ unter den Bewerbern gefunden. Am nächsten Tage schon erhielt er seine Anstellung mit einem festen Gehalte von jährlich 79 Thlr. 19 Ggr. 6 Pf., ferner 80 Thlr. Zulage und einem Tranksteuer-Benefiz von 3 Fass Bier oder einem Aequivalent von 5 Thlr.*) So hatte Seb. Bach die Freude, seinen ältesten Sohn in einer den Verhältnissen nach leidlichen Stelle und dessen selbständige Subsistenz gesichert zu sehen. Dreizehn Jahre blieb Friedemann dort, und es erklärt sich daraus auch, dass sein Vater so gern nach Dresden gehen und die dortige Oper hören mochte.

Aber das Jahr 1733 war in dem Leben des letzteren und für die Lehrer an der Thomas-Schule überhaupt noch durch einen anderen Umstand bemerkenswerth.

Die Anstalt erhielt nämlich in diesem Jahre wiederum neue Gesetze, welche die Bestimmung hatten, die Ordnung unter den Schülern und die Disciplin über diese fester zu regeln.

Die Alumnen waren unter dem vorigen Rectorat etwas wild geworden. Ihre Gesangs-Geschäfte und die damit verbundenen Geld-Einnahmen hatten bei ihnen ausser manchem anderen Uebel auch Trägheit und Genusssucht genährt.**) Es waren jene Erscheinungen hervorgetreten, gegen welche Biedermann, Rector zu Freiberg, 14 Jahre später jenes heftige Programm verfasste, das zu einem so unerquicklichen Streite führen sollte.

---

*) Fürstenau, a. a. O. II. S. 221.

**) Stallbaum, Geschichte der Thomas-Schule. 1839. S. 57.

Schon das im Anhange I. unter Nro. 6 mitgetheilte Protocoll vom 14. August 1722 ergiebt, dass die Disciplin der Schule locker geworden und der damalige Rector nicht der Mann gewesen war, sie herzustellen. Noch deutlicher geht dies aus dem folgenden Protocoll hervor, welches vom 11. November 1723 datirt ist:*) .

„Die sämmtlichen Alumni der Thomas-Schule Erschienen auf erfordern und wurde ihnen ihr ungebührlicher Lebenswandel und übles Bezeigen ernstlich vorgehalten, insonderheit, dass sie sich unterstanden auf ihre Präceptores Pasquille zu machen und dadurch gar gröblich gegen das 4te Gebot zu versündigen, wobei sie mit Nachdruck ermahnt wurden, von dergleichen unfertigem Wesen abzustehen, und in Zukunft sich frömmer und besser aufzuführen, sonst ein E. E. Hochw. Rath ernste Ahndung vorzukehren werde gemüssigt werden.

gez. Carl Friedrich Manser,
OberStadtSchreiber."

Gesner, in richtigem Verständniss der hervortretenden Erscheinungen und der zu ihrer Beseitigung erforderlichen Mittel, hatte die Aufgabe übernommen, den wissenschaftlichen Geist in der Anstalt neu zu beleben, deren sittliche Haltung zu kräftigen und so die Lücke auszufüllen, welche die Schulordnung von 1723 rücksichtlich der für die Schüler erforderlichen Bestimmungen gelassen hatte.

So erschienen diese von ihm neu verfassten „Gesetze der Schule zu St. Thomae" in diesem Jahre. Er hatte sich im Wesentlichen an das Bestehende angeschlossen. Hätte vielleicht auch manches anders gemacht werden können, wenn er seinem eigenen Urtheile gefolgt wäre, so war doch so viel gewonnen, dass die Schüler in ihrem häuslichen und öffentlichen

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 117. Vol. II. f. 260.

Leben mit mehr Sicherheit und Einheit geleitet, den vorkommenden Unordnungen aber mit Nachdruck gesteuert werden konnte. Dass dies auch für die musikalische Richtung in der Thomana und für deren Rückwirkung auf die gottesdienstlichen Functionen des Cori Musici von wesentlichem Einfluss sein musste, liegt auf der Hand. Das Verhalten der Schüler bei der Musik und deren Stellung zu der Anstalt wurde im sechsten Abschnitt dieser Gesetze principiell und speciell geregelt.

Inzwischen war die Wahl der polnischen Stände am 5. October desselben Jahres nicht ohne schwere Kämpfe auf Friedrich August II. gefallen. Bach hatte den ersten Geburtstag der neuen Königin (7. December 1733) durch das „Drama per Musica“ „der Königin zu Ehren“ gefeiert. Am 17. Januar 1734 ward das Königs-Paar in dem Dome zu Krakau, der alten Polnischen Krönungsstadt, feierlich gekrönt, während der Candidat der Gegenparthei, der entthronte König Stanislaus Lescinzky, sich nach Danzig zurückzog, wo er in der Hoffnung französischer Hülfe das Weitere erwarten wollte.

Auf seinem Heimzuge von Polen war der König im Herbste desselben Jahres nach Leipzig gekommen, wo er einige Zeit residirte. „Weil nun, erzählt die Geschichte*), am 5. October der merkwürdige Gedächtnisstag, an welchem unser Durchlauchtigster Augustus im vorigen Jahre durch einhellige Wahl der gesammten Stände auf den Pohlnischen Thron erhoben worden, einfiel, so wurde nicht allein zu Mittag dieses Fest bei Hofe unter Lösung des Geschützes auf's feyerlichste begangen, sondern es waren auch des Abends zur Bezeigung der Allerunterthänigsten Devotion alle Häuser in allen Strassen bis in die späte

*) Leben und Thaten Friedr. Augusti III. von J. G. Mittag. 1737. S. 185.

Nacht illuminiret, wobei die auf der Leipziger Akademie studirende in einem solennen Aufzuge Jhre Königl. Majestät mit einer vortrefflichen AbendMusik allerunterthänigst aufwarteten, und die Herrn Grafen von Vitzthum, Hochberg, Flemming und Dietrichstein, so zur selbigen Zeit allda den studiis oblagen, bey Ueberreichung der Cantate von Jhren Majestäten Allergnädigst zum Handkuss zugelassen wurden." Es wird hierbei erzählt, dass das Fest mit grosser Eilfertigkeit habe vorbereitet werden müssen, „da die Veranlassung dazu kaum 3 Tage vorher gegeben worden".

Wir sehen hieraus, dass die Studirenden dem Könige bei dieser festlichen Gelegenheit mit „einer vortrefflichen Abend-Musik", welches eine „Cantate" gewesen, aufgewartet hatten. Und diese Cantate war von J. S. Bach componirt worden und ist keine andere, als die unter der Bezeichnung „In adventum regis" bekannte „Cantata gratulatoria" mit dem Anfange: Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen.

Wenn es aber in Erstaunen setzen möchte, dass der grosse Meister in der kurzen Zeit, welche ihm nach den obigen geschichtlichen Mittheilungen zu Gebote stand, ein so bedeutendes Werk schaffen und einstudiren konnte, so bleibt freilich nur übrig, auf sein unerhörtes Genie und auf die Unterstützung des geübten Thomaner-Chors und der dazu gehörigen Musiker zu verweisen.*) Dass die damals aufgeführte Cantate aber keine andere als die oben bezeichnete gewesen, spricht sich sogleich in den Textworten zu dem ersten Recitativ aus, in welchen es heisst:

Lass doch, o theurer Landes-Vater, zu,
Dass unsrer Musen Schaar
Den Tag, der Dir so glücklich ist gewesen,

*) Einzelne Stücke dieser Cantate haben später in geistlichen Cantaten anderweite Verwendung gefunden.

An dem im vorigen Jahr
Sarmatien zum König Dich erlesen,
In ihrer unschuldvollen Ruh
Verehren und besingen dürfe.
In einer Zeit
Da alles um uns blitzt und kracht,
Ja da der Erantzen Macht,
Die doch so vielmahl schon gedämpfet worden,
Von Süden und von Norden
Auch unserm Vaterland mit Schwerdt und Feuer dräut,
Kann diese Stadt so glücklich sein,
Dich, mächtgen Schutzgott unsrer Linden, *)
Und zwar nicht Dich allein,
Auch dein Gemahl, des Landes Sonne, **)
Der Unterthanen Trost und Wonne
In ihrem Schooss zu finden.

Noch deutlicher aber ergiebt sich die Zugehörigkeit der Cantata in adventum regis zu dem obigen Feste aus folgendem Recitativ:

Was hat Dich sonst, Sarmatien, bewogen,
Dass Du vor Deines Königs Thron
Den Sächsischen Piast,
Des grossen August würdgen Sohn
Statt allen andern Fürsten vorgezogen?
Nicht nur der Glanz durchlauchtger Ahnen,
Nicht seiner Länder Macht,
Nein, sondern seiner Tugend Pracht
Riss alle Deine Unterthanen
Und so verschiedner Völker Sinn
Mehr ihn allein als seines Stammes Glanz
Und angeerbter Schein
Fussfällig anzubeten hin.
etc. etc.
Ja ja, Gott ist uns noch mit seiner Hilfe nah,
Und schützt Augustens Thron.
Er macht, dass der gesammte Norden
Durch seines Königs Wahl befriedigt worden.
Wird nicht der Ostsee schon
Durch der besiegten Weichsel Mund
Augustens Reich zugleich mit seinen Thaten kund?

*) Leipzig hiess ursprünglich Lipzk, d. h. Linden-Ort.
**) Maria Josepha, Kaiser Joseph's älteste Tochter.

Dies sind deutliche Anspielungen auf die kriegerischen Ereignisse, welche in Folge der Flucht König Stanislaus Lescinskys nach Danzig die Belagerung und Einnahme dieser damals polnischen Festung herbeigeführt haben.

So war das Ende des Jahres und mit ihm die Advents-Zeit herangekommen. Bach hatte den grossen Kreis seiner Kirchen-Compositionen zur Ehre Gottes noch nicht vollendet. Jetzt trat er mit einem Werke hervor, welches von neuem seine glänzende Stellung nach dieser Seite hin bekunden sollte.

D.

Das Weihnachts-Oratorium.

Man würde darüber in Zweifel sein können, ob dieses grossartige Tonwerk, welches Bach im Jahre 1734 geschrieben hat, als ein besonderes und selbstständiges Ganze oder nur als eine zusammenhängende Reihe von Kirchen-Cantaten zu betrachten sei?

Die Form der einzelnen Theile und deren Bestimmung als Einleitungs-Sätze zu den Festtags-Predigten der Weihnachtszeit stellen dasselbe allerdings den Cantaten sehr nahe. Anders ist es, wenn man diese einzelnen Theile in ihrem Verhältniss zu einander betrachtet, den inneren Zusammenhang derselben aufsucht, ihre Berechtigung zu einer äusseren Verbindung prüft.

Der grosse Tonmeister selbst hat das Gesammtwerk als Oratorium bezeichnet. Wenn gleich man nun auch hie und da seinen Cantaten die Benennung „Oratorium“ vorgeschrieben findet, wie ja zur Zeit Bach's diese Bezeichnung öfter den Kirchen-Cantaten beigelegt wurde, so hat im vorliegenden Falle doch

offenbar die Zusammengehörigkeit des Ganzen ausgedrückt werden sollen.

Der von Bach eigenhändig geschriebene Titel lautet:

Oratorium
Tempore nativitatis Christi
Feria I.

Die folgenden Theile führen die Titel:
Pars 2 (3, 4 etc.) Oratorii Tempore nativitatis Christi,
Feria 2. (3, 4 etc.)

Alles ist in der Original-Partitur zu einem Ganzen zusammengestellt, im Sinne des Componisten eine innere Gemeinschaft dieser einzelnen Theile unverkennbar, und so ist der künstlerische Zusammenhang, die Einheit und Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile zu einander nicht zu missdeuten. Die weiterhin folgende Besprechung des Einzelnen wird dies deutlich genug ergeben.

Bach hat das Werk in jenem grossen Styl behandelt, der die Mitte zwischen dem lyrischen und dem dramatischen hält und der bereits in seinen Passions-Musiken erkennbar hervorgetreten ist. Er hat dabei mit diesen unzweifelhaft eine gewisse Connexität im Sinne gehabt. Nachdem er das Leiden und Ende des Herrn in so gewaltigen Zügen dargestellt hatte, sollte das schöne Fest der Weihnachtsfreude, der Geburt des Heilands, nicht ohne ein ähnliches Weih-Opfer verbleiben.

Mochte die Form sich von den in den Passions-Musiken angenommenen Formen der Oratorien entfernen, mochte die kirchliche Bestimmung es erfordern, dass das Werk in mehrere Abtheilungen zerlegt, dass diese an verschiedenen, zum Theil weiter auseinander liegenden Festtagen zur Aufführung gebracht wurden, doch hat man es hier mit einem grossen Werke als Einheit zu thun, welches unbeschadet der Einwürfe, welche gegen einzelne Theile zu erheben

sein möchten, im allerhöchsten Grade die volle Aufmerksamkeit, Theilnahme und Bewunderung des Kunstfreundes in Anspruch nimmt.

Wohl weicht die Grundstimmung, in welcher die Musik geschrieben ist, von der mystischen Vertiefung, welche den beiden Passions-Musiken eigen ist, diese von allen anderen grösseren Oratorien-Werken ähnlicher Art so deutlich unterscheidet, wesentlich ab. Die Nothwendigkeit hiefür ergab sich aus den Bedingungen, welche der Gegenstand der Composition bot. Die festliche Stimmung, die Stimmung heiliger reiner Freude muss nothwendigerweise eine andere sein, als die der Versenkung in den Erlösungs-Tod Christi. Daher tritt die Musik hier vorwiegend in kräftigeren Rythmen, in glänzenderen Farben auf als dort. Das homophone Element derselben wird hie und da in den Vordergrund gestellt, der sinnliche Reiz mehr, als Bach sonst dies liebt, berücksichtigt. Alles dies hat seine Berechtigung und sein Maass in sich und in dem Gegenstande.

Der Grund-Text, den Bibelworten (Ev. St. Lucä Cap. 1, V. 1—21, Ev. St. Matthäi Cap. 1, V. 1—12) entnommen, behandelt die Geburt Christi und die dieselbe begleitenden Erscheinungen, die Beschneidung und die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande bis zu deren Rückzug in ihre Heimath. Er ist in der, aus den Passions-Musiken bekannten Art der Behandlung mit Chören, Arien und in besonderer Vorliebe mit Chorälen durchflochten und in die kirchlich gebräuchliche Cantatenform gebracht. Die innere Verwandtschaft mit jenen grossen Arbeiten des Meisters stellt sich auf diese Weise auch äusserlich dar.

Welchen Antheil Bach selbst an der Dichtung gehabt, oder wer diese sonst gefertigt habe, ist nicht bekannt. Da die Worte, soweit sie nicht dem Evangelio angehören, eben nur einen secundären Theil dieser Tonschöpfung bilden, so kommt es auf deren

Ursprung auch nicht vorzugsweise an. Sie erheben sich nicht über die bekannte Sphäre poetischer Unbedeutendheit.

Das Weinachts-Oratorium zerfällt in 6 Abtheilungen, welche zusammen einen Cyclus von Cantaten bilden. Die ersten 3 Theile sollten an den 3 Weihnachtsfeiertagen aufgeführt werden. Der 4. Theil war für den Neujahrstag (Beschneidung Christi), der 5. für den folgenden Sonntag, der 6. für den Sonntag Epiphanias bestimmt.

Es wird später noch öfter Veranlassung gegeben werden, darauf hinzuweisen, dass Bach, dessen unerschöpflicher Geist fortwährend von einer nie endenden Ideenfülle belebt war, doch hie und da auf schon vorhandene Werke zurückgegriffen habe, um gewisse Theile derselben, oft mit nicht unerheblicher Umarbeitung, oft mit geringen Veränderungen von neuem zu benutzen.

Auch bei dem vorliegenden Werke tritt diese Erscheinung mehrfach hervor. Ein nicht geringer Theil der hier vorhandenen Musikstücke ist anderen Arbeiten, fast ohne weitere Veränderung als der des Textes, entnommen. Es sind dies insbesondere die Einleitungs-Chöre zum 1., 3. und 4. Theil, ferner eine Anzahl von Arien und ein Duett, im Ganzen 11 Stücke. Diese gehörten ursprünglich weltlichen Musiken an, die Bach zu festlichen Gelegenheiten gesetzt hatte, nämlich:

a. dem Drama per musica, der Königin von Polen zu Ehren 1733 componirt,
b. einem anderen Drama per musica, „die Wahl des Hercules“ 1733 zu Ehren eines Sächsischen Prinzen aufgeführt.

Es wird der Bemerkung nicht bedürfen, dass der wesentliche Charakter aller hiebei betheiligten Sätze, wie wir sie in das vorliegende Werk eingereiht finden, etwa mit Ausnahme der, dem 4. Theile angehörigen

Echo-Arie, kein anderer ist, als wie der besondere kirchliche Zweck ihn erforderte.

Ueber die Neigung Bach's, seine Compositionen in anderen Verbindungen und oft in erneuerter Gestalt zu reproduciren, wird bei Gelegenheit der kurzen Messen ausführlicher gesprochen werden.

In jedem Falle stellen sich die oben genannten Stücke bei näherer Betrachtung des Oratoriums lediglich als integrirende Theile desselben dar.

Geht man hienach auf das Einzelne über, so findet man zunächst für

den ersten Theil

den Grund-Text des Evangeliums in den Versen 1 bis 7, Cap. II St. Lucä.

Es sei der besseren Verständlichkeit halber erlaubt, den Text, wie dies auch bei den Cantaten geschehen, der näheren Besprechung voranzusetzen.

1. Chor. (D-dur $^{3}/_{8}$.)

Jauchzet, Frohlocket, auf, preiset die Tage,
Rühmet, was heute der Höchste gethan!
Lasset das Zagen, verbannt die Klage,
Stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!
Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
Lasst uns den Namen des Herrschers verehren.

2. Recitativ.

Evangel. St. Lucä, Cap. 2, Vers 1 bis 6. (H-moll $^{4}/_{4}$.)

Es begab sich aber zu der Zeit, dass ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging, dass alle Welt geschätzet würde, und Jedermann ging, dass er sich schätzen liesse, ein Jeglicher in seine Stadt.

Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heisset Bethlehem; darum dass er vom Hause und Geschlechte Davids war: auf dass er sich schätzen liesse mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger.

Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, dass sie gebären sollte.

3. Recitatv. (A-dur $^{4}/_{4}$.)

Nun wird mein liebster Bräutigam,
Nun wird der Held aus Davids Stamm
Zum Trost, zum Heil der Erden
Einmal geboren werden.

Nun wird der Stern aus Jacob scheinen,
Sein Strahl bricht schon hervor;
Auf, Zion! und verlasse nun das Weinen,
Dein Wohl steigt hoch empor.

4. Aria. Alt. (A-moll $^3/_8$).

Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn.
Deine Wangen
Müssen heut viel schöner prangen!
Eile den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

5. Choral. (A-moll $^4/_4$.)

Wie soll ich dich empfangen,
Und wie begegn' ich dir?
O, aller Welt Verlangen,
O, meiner Seele Zier!
O, Jesu, Jesu, setze
Mir selbst die Fackel bei,
Damit, was dich ergötze,
Mir kund und wissen sei.

6. Recitativ.

Vers 7. (G-dur $^4/_4$.)

Und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge.

7. Choral und Recitativ. (G-dur $^3/_4$.)

Choral. Er ist auf Erden kommen arm,
Dass er unser sich erbarm,
Uns in dem Himmel mache reich,
Und seinen lieben Engeln gleich.
Kyrie eleis!

Recitativ. Bass. Wer kann die Liebe recht erhöhen.
Die unser Heiland für und hegt,
Ja, wer vermag es einzusehen,
Wie ihn der Menschheit Leid bewegt.
Des Höchsten Sohn kommt in die Welt,
Weil ihm ihr Heil so wohl gefällt.
So will er selbst als Mensch geboren werden.

8. Arie. Bass. (D-dur $^3/_4$.)

Grosser Held und starker König,
Liebster Heiland, o wie wenig
Achtest du der Erden Pracht!

Der die ganze Welt erhält,
Ihre Pracht und Zier erschaffen,
Muss in harten Krippen schlafen.

9. Choral. (D-dur 4/4.)
Ach mein herzliebes Jesulein
Mach' dir ein rein sanft Bettelein,
Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
Dass ich nimmer vergesse dein.

In reichem Schwunge entfaltet der Beginn des Oratoriums in dem einleitenden Instrumental-Satz die christliche Festfreude. Mit hellen Jubelklängen wird der Tag gefeiert, der den Herrn und Heiland der Welt geschenkt hat.

Ein rhythmischer, lebhaft bewegter, für Bach's Zeit glänzend instrumentirter Orchester-Satz (3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, das Streich-Quartett, die Orgel) von den Pauken begonnen, leitet den Eingangs-Chor:
„Jauchzet, Frohlocket, auf, preiset die Tage“
ein, der uns in bewegter Weise begrüsst. Frisch vom Anfang bis zum Schluss, in den Zwischen-Sätzen („Lasset das Zagen, verbannet die Klage“ und „Dient dem Höchsten“) jenen Aufwand eigenthümlicher Gestaltungen entfaltend, durch welche die Chöre Bach's zu Meister- und Muster-Werken der Stimmführung, selbständiger Declamation und des Ausdrucks erhoben werden, bewegt sich der weit ausgedehnte Gang des Tonstücks in dem Schwunge festlichen Glanzes bis zum Ende fort. Mit laut schallendem Rufe klingen die Pauken durch den festlichen Jubel hindurch, innerhalb dessen die Oboen in der Art ihrer Verwendung hie und da ein etwas mageres Colorit erkennen lassen. Der Geist ist von hellen Klängen umwoben. Wir stehen inmitten jener grossen Schaar von Gläubigen, welche Lob und Dank dem darbringt, der uns von der Höhe seines himmlischen Throns herab die Erlösung von Tod und Sünde gesendet hat.

Die Jubelklänge verstummen. Ihnen folgt in einfach recitirender Declamation der Evangelientext. Eine edel gehaltene Arie für Alt: „Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben“ (A-moll $^3/_8$. Oboe d'amour unisono mit der Violine; im Bass: Fagott, Orgel und Continuo), deren rhythmische Melodik in naiver Frömmigkeit die Freude über die bevorstehende Geburt des Herrn verkündigt, schliesst sich an.

Aber in die Freude des Festes dringt ein trüber Zug. Tiefernste Klänge ertönen. Die alte phrygische Kirchen-Tonart führt uns die Melodie des Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden“ zu dem Advents-Liede von Paul Gerhard: „Wie soll ich dich empfangen?“ in seltsamer Harmonienfolge vor. Wir sehen den Engel des Todes sein bleiches Antlitz enthüllen, über die Wiege des Herrn gebeugt dessen Leiden im Voraus verkünden. Das Kind hört den Gesang erklingen, der einst mit den Worten: „Wenn ich einmal soll scheiden“ sein Sterbelied sein wird. Bei Gelegenheit der Matthäus-Passion ist bereits auf die dortige Verschiedenartigkeit in der Behandlung dieses Chorals hingewiesen worden. Wie ganz anders tritt derselbe hier auf. Die symbolische Bedeutung ist unverkennbar. Aber es liegt in ihr ein frommer Ernst von unerschöpflicher Tiefe und von wunderbarem Reiz. Der Meister lüftet vor unserem Blick auf einen Augenblick den Schleier, der die Zukunft verhüllt. Er zeigt uns voll sinnigen Ernstes das Kreuz an der Wiege dessen, der eben in die Welt tritt, die er erlösen soll.

Trübe verhallt der Choral in leisen Klängen. Der Evangelist aber fährt fort: Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatte sonst keinen Raum in der Herberge.

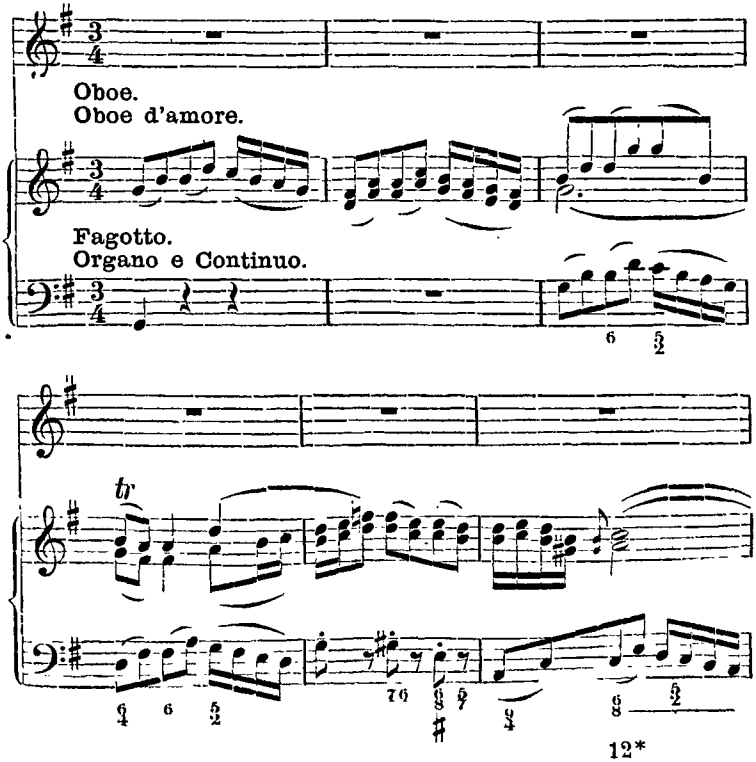
Mit sanftem Gesange malt das Orchester (zwei Oboen über dem Bass) die süsse Scene, in der die Mutterliebe, ihrer Armuth und Noth vergessend, nur

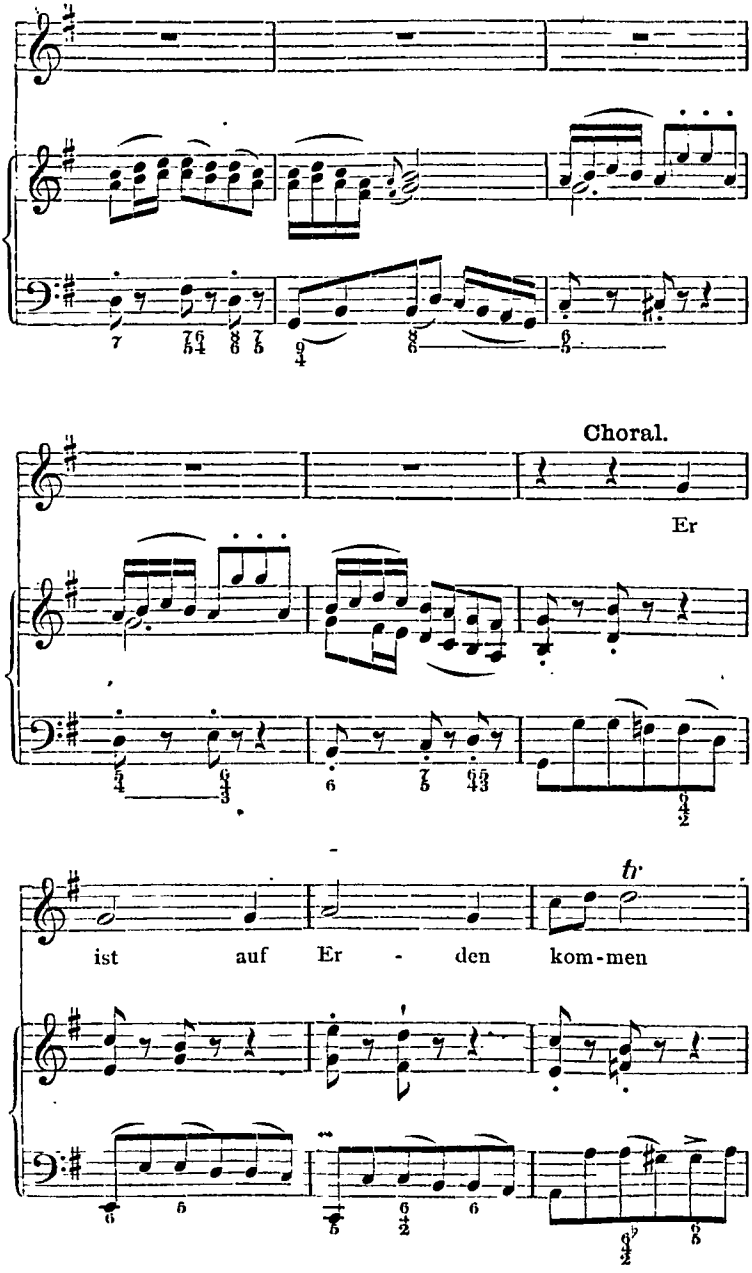
des Kindes gedenkt, das unter ihrem Herzen geruht hat.

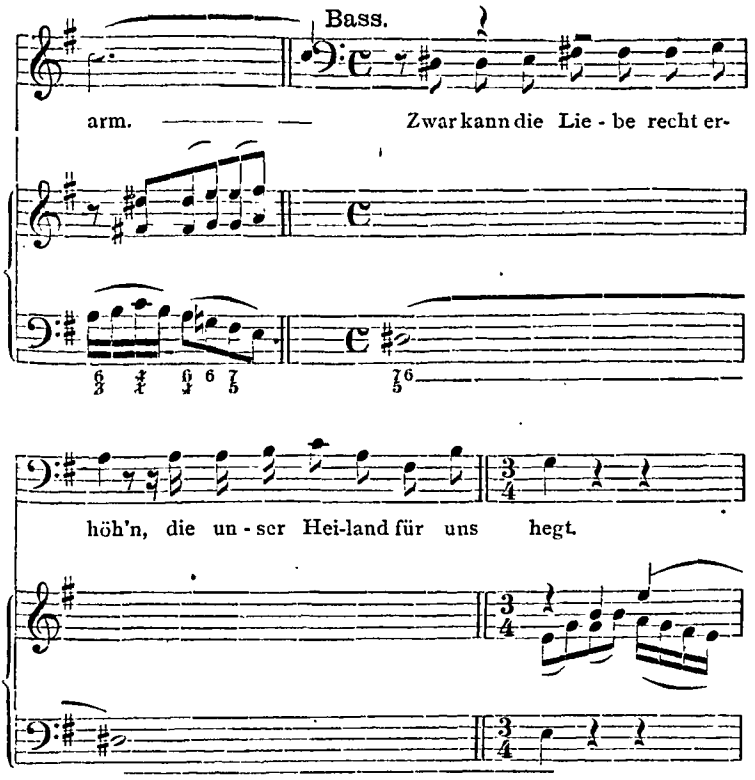
Und in die weichen Klänge dieses symphonischen Satzes tritt mit feierlichem Ernste, vom Sopran gesungen, das Luther'sche Lied: „Gelobet seist du Jesu Christ“ mit der Strophe: „Er ist auf Erden kommen arm“.

Wir sollen dessen in der Freude des heiligen Festes nicht vergessen, dass der Herr in die Welt gesendet worden, um für sie als Opfer zu bluten.

In ruhiger Grösse tönt der Choral durch die symphonische Orchester-Bildung hindurch, in seinem Fortgange viermal unterbrochen durch Betrachtungen, welche der Bass über die Liebe Gottes recitativisch einwirft.




Choral.
Er
ist auf Er - den kom-men
tr



Dies Stück zeigt in seiner besonderen Eigenthümlichkeit, wie wenig Bach sich an Hergebrachtes, an irgend eine Form gebunden hat, wie sein reicher Geist ihm stets die Besonderheit des Bildes zeigte, für welches er die Gestaltung und Farbe zu finden hatte. Er verbindet, um seine Wirkung zu erreichen, Mittel, welche sonst einander entgegengestellt zu werden pflegen, das symphonisch behandelte Orchester, den Choral und das Recitativ, die er, wie sehr sie in strenger Sonderung von einander gehalten werden, doch in so eigenthümlicher und durchgreifender Weise zur Einheit zusammenfasst.

Er zeigt uns zugleich das neugeborene Kind in

seiner Armuth und Niedrigkeit, vor ihm sorgend und sinnend in heiliger Andacht die jungfräuliche Mutter. Er zeigt uns den Heiligenschein, welcher des Kindes Haupt mit hellem Glanze umstrahlt und lässt uns die Stimme der Engel hören, welche prophetisch die Zukunft des Herrn verkünden. Ein ernster Friede ruht in diesem selten schönen Tonstück, in welchem sich die Bedeutung des ersten Festtages in den edelsten Formen ausgeprägt findet.

Aber der Tag gehört dem Dank und der Freude an. In kräftiger Zeichnung führt uns ein Lobgesang (Bass-Arie, D-dur $^2/_4$), von der Trompete in glänzendem Schwunge begleitet: „Grosser Held und starker König“ in die Grundstimmung des Tages zurück.

Für den Gesang ist diese Arie nicht ohne grosse Schwierigkeiten. Doch ist die Melodie von gefälliger Bildung und der dreitheiligen Form ungeachtet wird ihr Vortrag, wenn es ihm nicht an Feuer und Geschmack fehlt, den Eindruck des Veralteten ebenso wenig hervortreten lassen, als den einer abstracten musikalischen Idee.

Ihr schliesst sich aus dem Weihnachts-Liede Luther's die Strophe: „Ach mein herzliebes Jesulein“ zu der Melodie: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ an, die als Triumphlied (mit den 3 Trompeten und Pauken) in alle Lande hinausschallend, die Geburt des Herrn, den Anfang der Erlösung der Welt verkündet. Auch hier, wie in dem ersten Satze, ist Bach in der Instrumental-Technik hinter seinen Intentionen zurückgeblieben. Die Trompeten wirken im Ganzen nicht in der Fülle und Kraft, in der sie gedacht sind.

Ungeachtet der ernsten Mahnungen, die der Blick in die Zukunft uns eröffnet hat, ist der Jubelklang im ersten Theile überwiegend geblieben. „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“, das ist der Inhalt des schönen Werks, das, der Weihnachts-Predigt vorauf-

gehend, die christliche Gemeinde in die frommgläubige Stimmung des Festtages überleiten sollte.

Einen entgegengesetzten Charakter bietet

der zweite Theil,

dessen Grundtext den Versen 6 bis 14 Cap. 2 desselben Evangelisten entnommen ist.

Der Text lautet, nach einer Eingangs-Sinfonie (G-dur $^{12}/_{8}$):

1. Evangel. St. Lucä, Cap. 2, Vers 8 und 9. (E-moll $^{4}/_{4}$.)

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Heerde.

Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie furchten sich sehr.

2. Choral. (G-dur $^{4}/_{4}$.)

Brich an, o schönes Morgenlicht,
Und lass den Himmel tagen!
Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,
Weil dir die Engel sagen:
Dass dieses schwache Knäbelein
Soll unser Trost und Freude sein,
Dazu den Satan zwingen
Und letztlich Frieden bringen.

3. Vers 10 und 11. (D-dur $^{4}/_{4}$.)

Und der Engel sprach zu ihnen:

Fürchtet euch nicht. Siehe, ich verkündige euch grosse Freude, die allem Volke wiederfahren wird.

Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.

4. Recitativ. Bass. (G-dur $^{4}/_{4}$.)

Was Gott dem Abraham verheissen,
Das lässt er nun dem Hirten-Chor erfüllt erweisen,
Ein Hirt hat alles das zuvor
Von Gott erfahren müssen
Und nun muss auch ein Hirt die That,
Was er damals versprochen hat,
Zuerst erfüllet wissen.

5. Aria. Tenor. (E-moll $^{3}/_{8}$.)

Frohe Hirten, eilt, ach eilet,
Eh' ihr euch zu lang verweilet,

Eilt, das holde Kind zu sehn,
Geht, die Freude heisst zu schön.
Sucht die Anmuth zu gewinnen,
Geht und labet Herz und Sinnen.

Vers 12.

Und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend.

7. Choral. (C-dur 4/4.)

Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
Dess Herrschaft gehet überall.
Da Speise vormals sucht' ein Rind,
Da ruhet jetzt der Jungfrau'n Kind.

8. Recitativ. Bass. (A-moll 4/4.)

So geht denn hin! ihr Hirten, geht,
Dass ihr das Wunder seht;
Und findet ihr des Höchsten Sohn
In einer harten Krippe liegen:
So singet ihm bei seiner Wiegen
Aus einem süssen Ton,
Und mit gesammtem Chor
Dies Lied zur Ruhe vor.

9. Arie. Alt. (G-dur 3/4.)

Schlafe, mein Liebster, geniesse der Ruh',
Wache nach diesem für Aller Gedeihen,
Labe die Brust,
Empfinde die Lust,
Wo wir unser Herz erfreuen.

10. Vers 13. (D-dur 4/4.)

Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobeten Gott und sprachen;

11. Chor. (G-dur 4/4.)

Ehre sei Gott in der Höhe!
Und Friede auf Erden
Und den Menschen ein Wohlgefallen.

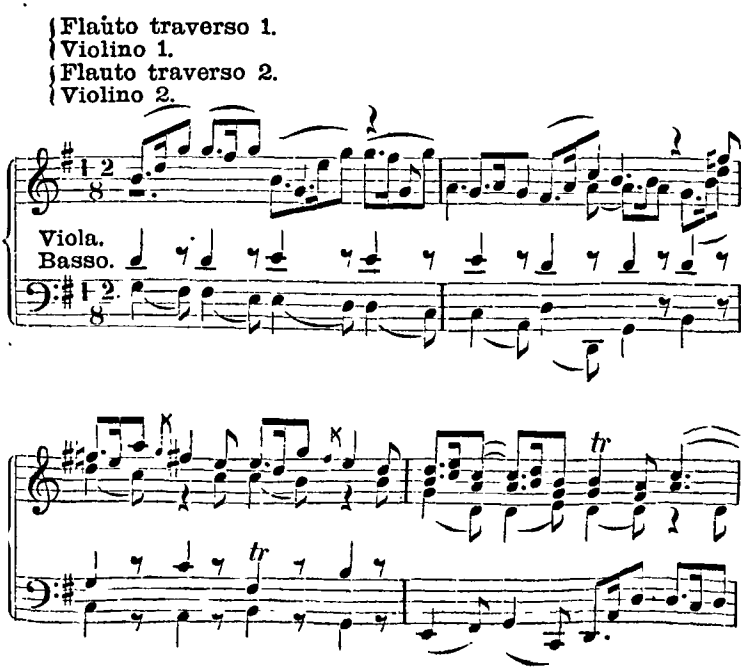
12. Recitativ. Bass. (G-dur 4/4.)

So recht, ihr Engel, jauchzet und singet,
Dass es uns heut' so schön gelinget,
Auf denn! wir stimmen mit euch ein,
Uns kann es, so wie euch, erfreu'n.

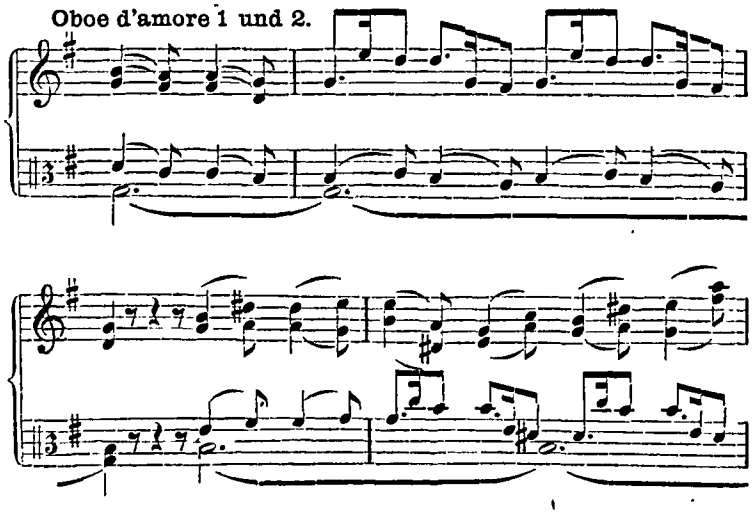
13. Choral. (G-dur $^{12}/_{8}$.)
Wir singen dir in deinem Heer
Aus aller Kraft Lob, Preis und Ehr',
Dass du, o lang gewünschter Gast,
Dich nunmehr eingestellet hast.

Das Kind der Jungfrau ist geboren. Wir versenken uns in die Erfüllung der Botschaft von oben, in welche uns eine Symphonie im Styl der Pastorale, einer der herrlichsten Instrumental-Sätze, die Bach geschrieben hat, einführt.

Das Haupt-Motiv voll zarter Melodie und in rhythmisch ausgeprägter Gliederung ($^{12}/_{8}$ G-dur) führt mit seinen schallmeyartigen Klängen zu den Hirten auf dem Felde. Es ist eine Idylle, voll von der reizendsten Anmuth, die der Meister darstellt. Von dem Streich-Quartett getragen, die Violine durch die Flöten verstärkt, tritt das erste Thema



dem zweiten Motive, einem süss klingenden Wiegenliede, entgegen, das eine andere Gruppe von Instrumenten (2 Oboi d'amore, 2 Oboi di caccia),



wie von dem träumerischen Glanze hehrer Empfindungen erfüllt, anstimmt. Wie die Schrift das Verweilen der Hirten auf dem Felde in der heiligen Nacht darstellt, so führt die Symphonie uns zu ihnen hin, indem sie zu gleicher Zeit mit süssen Klängen auf das Erscheinen des Jesuskindes hinweist. In ihren eigenthümlichen Klangfarben, bald getrennt, bald in einander verschlungen, hier verhallend, dort von neuem sich ausbreitend, in klarer, lichtvoller Sonderung, schreiten die Motive an uns vorbei, bis sie in leisen Klängen dahinsterben. Sie zeigen das Menschliche von den Strahlen göttlichen Lichts umflossen, die Armuth und Niedrigkeit der Hirten gehoben von der himmlischen Erscheinung, die in Engelsgestalt vor sie hintritt. Ein süsser Hauch weht durch die Natur, in deren Schooss der Heiland geboren wurde. Die Klarheit des Herrn durchleuchtet die Nacht, dass die Hirten erschrecken.

„Brich an, du schönes Morgenlicht", schallt es mit heiligem Klange aus ihrem Munde. Es ist der Morgen der Versöhnung, der aus der Nacht hervorbricht, in die Tod und Sünde die Welt verstrickt hatten.

So tönt es in der feierlichen Harmonie des Chorals daher, die Worte des Engels einleitend, der in sanftem Sopran (zu den langgezogenen Accorden des Quartetts) seine Stimme zu den Hirten erhebt.

Eine Tenor-Arie: „Frohe Hirten, eilt, ach eilet" unterbricht die Recitative des Evangeliums. Sie gehört mit ihrer edlen Declamation, dem strengen dreistimmigen Satz, in dem sie sich bewegt, sowie mit den langgedehnten Vocal-Passagen jenen eigenthümlichen Tonschöpfungen des Meisters an, für welche, wo sie noch jetzt wirken sollen, eine besondere Empfänglichkeit und ein aufmerksames Verständniss erfordert wird.

Auf die Worte des Evangeliums: „Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend", erklingt wieder in kräftig ernster Weise die schöne Melodie des Weihnachts-Liedes: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", welche den ersten Theil des Oratorii geschlossen hatte:

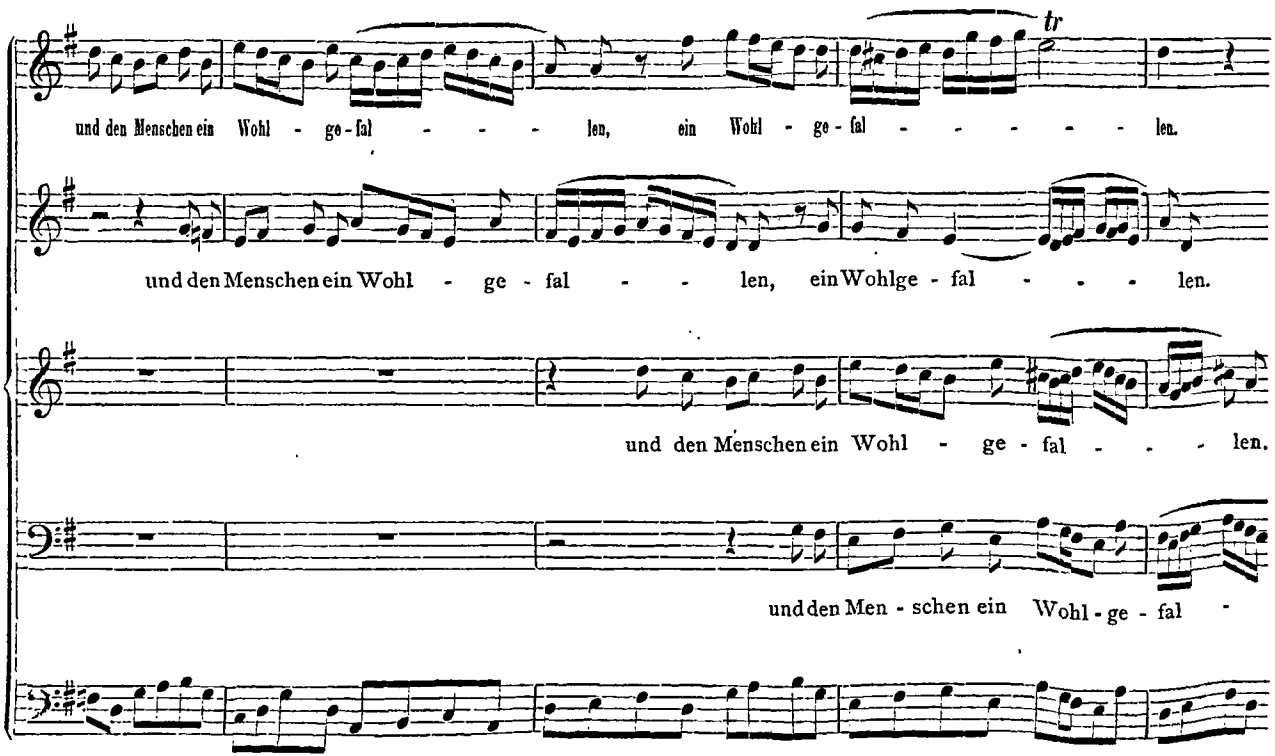
„Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
Dess Herrschaft gehet überall",

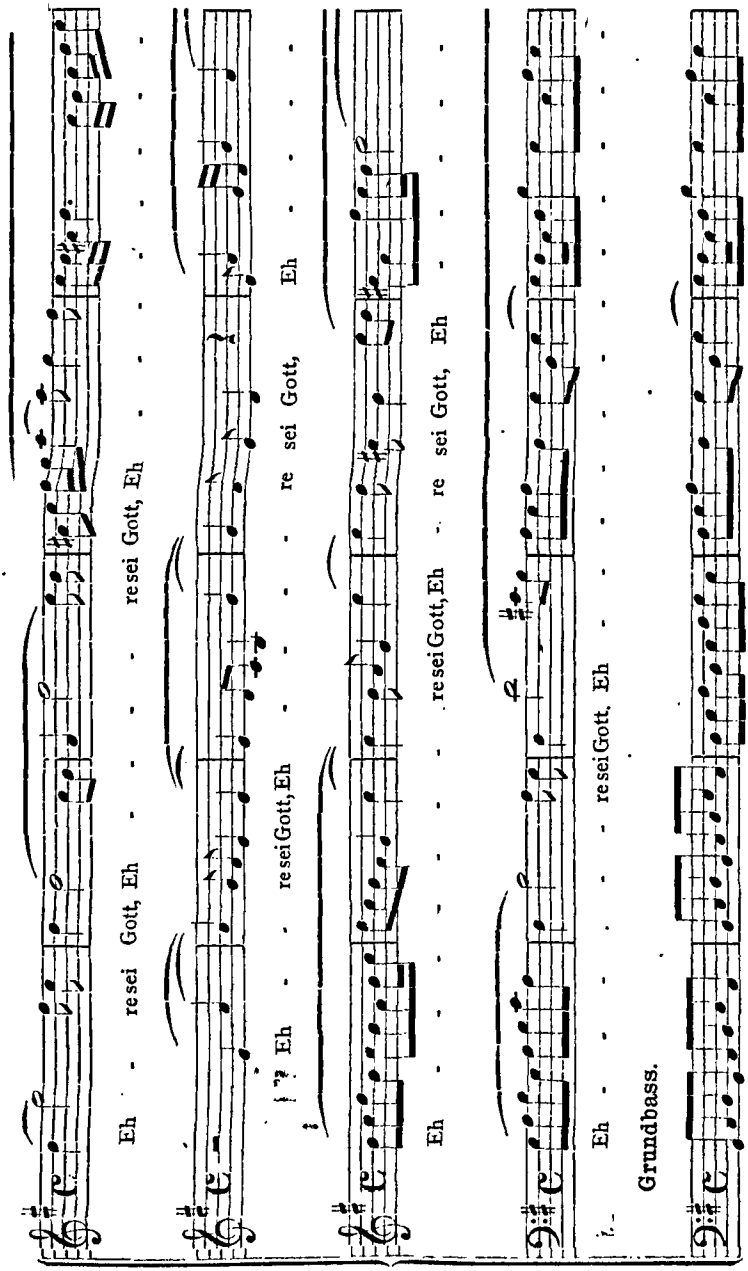
auf die Knechtsgestalt und Armuth zurückweisend, in welcher der Herr auf Erden erschienen ist.

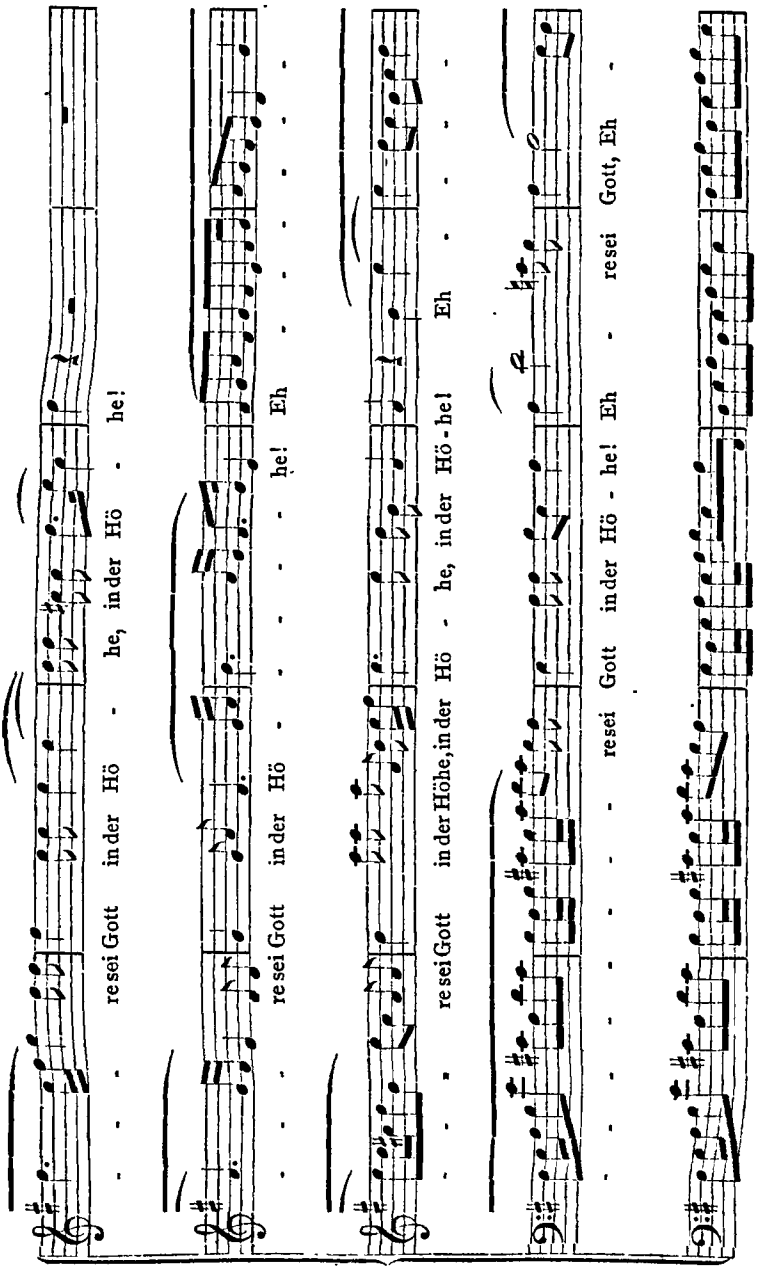
Ein kurzes Recitativ (Bass) fordert die Hirten auf, dem Kinde in der Krippe ein Wiegenlied zu singen. Von den vier Oboen der Symphonie und dem Bass in harpeggirenden Accorden begleitet, führt dasselbe zu dem überaus zart gehaltenen Wiegenliede (Arie für Alt, $^2/_4$ G-dur) über, welches Bach nicht, wie die Worte des Textes es hätten erwarten lassen, dem Chor gegeben hat, sondern wie von der Mutter gesungen darstellt. Die Andeutung des Chorgesangs

ist in die mit der Singstimme all' unisono gehende Flöte gelegt, während der Bass in wiegender Bewegung zu dem aus vier Oboen und den drei Oberstimmen des Quartetts bestehenden Orchester der träumerisch daher klingenden Melodie des Gesanges folgt. Man glaubt nicht, den alten strengen Meister im Contrapunkt und in dem figurirten Satz zu hören, wenn man diese innige, sanfte Weise vernimmt, in der er dem schlafenden Jesuskinde das Wiegenlied ertönen lässt. Fast mit Bedauern sieht man ihn im zweiten Theile der Arie von diesem Charakter abweichen, und in die Formenbildung seiner weniger ansprechenden Arien zurücktreten. Freilich mochte es auch schwer sein, diesem nichtssagenden Texte eine tiefere Seite der Empfindung abzugewinnen.

„Und alsobald, verkündet der Evangelist, waren bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren." „Ehre sei Gott in der Höhe" ertönt es feurig und stark, wie ein Lobgesang von oben her. Alsobald sind sie da, die himmlischen Heerschaaren, alle zu gleicher Zeit, mit lautem Jubel und in reich geschmückten Klängen, jene Stimmen des mächtigen Chors, von dem vollen Orchester (2 Flöten, 2 Oboi d'amore, 2 Oboi di caccia, Streich-Quartett, Orgel) getragen das Lob des Höchsten singend (siehe Seite 190 und 191). Ein Kranz glänzender Blüthen schlingt sich rankend empor. Alles strebt frei und mächtig in die Höhe. Und „Friede auf Erden" ertönt es dazwischen über sanft gebrochenen Accorden und dem ruhigen Orgelpunkt in weicherer Weise, bis der Jubel von neuem sich daher schwingt. Mit den Worten: „Und den Menschen ein Wohlgefallen" (siehe Seite 189) windet sich der Kranz reicher und reicher zu strahlenden Gewinden zusammen, bis er gleichsam von Engelshänden vollendet, in kurzer Zusammenfassung die Hauptmotive noch einmal dicht neben einander stellt und


tr
und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - - - len, ein Wohl - ge - fal - - - - - - len.
und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - len, ein Wohlge - fal - - - - len.
und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - - len.
und den Men - schen ein Wohl - ge - fal -


Eh - re sei Gott, Eh - - - - - re sei Gott, Eh
Eh - re sei Gott, Eh - - - - - re sei Gott, Eh
Eh - - - - - - - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh
Eh - - - - - - - re sei Gott, Eh
Grundbass.


re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he!
re sei Gott in der Hö - - - - - - he! Eh - - - - - -
re sei Gott in der Höhe, in der Hö - he, in der Hö - he! Eh - - - -
- - - - - - - - - - - - re sei Gott in der Hö - he! Eh - re sei Gott, Eh -

dann, wie in den Wolken verschwindend, verklingt. In der That liegt in diesem Tonsatz eine seltene Grösse und Pracht. Freudig erhoben blicken wir zu den strahlenden Wolken empor, denen der Gesang entströmte und die wir, wie in einem Raphael'schen Bilde, von Hunderttausenden glänzender Engelsköpfe belebt finden.

Und es antworten die Hirten, in fester freudiger Zuversicht, wiederum in die Weise des Chorals: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" einfallend:

„Wir singen dir in deinem Heer" u. s. w.

Aber nicht wie am Schluss des ersten Theils von dem schmetternden Tone der Trompeten und dem Donner der Pauken im hellen Jubel getragen und nicht wie kurz zuvor in ruhig ernster Betrachtung der Armuth des Herrn, erklingt der schöne Choral. Nein, sanft und voll lieblicher Klänge begrüsst er das neugeborene Kind, dessen Wiegenlied in dem reichen Gange der vier Oboen aus der Symphonie zwischen den Strophen des Chorals in vollendeter Durchführung von Neuem daher klingt. Wir stehen vor der Krippe. Der Engel des Herrn giesst seinen göttlichen Glanz darüber aus. Anbetend sinken wir auf die Knie vor dem Kinde, an dem in sanftem Schlummer die ersten Träume der Unschuld vorüber ziehen. Die jungfräuliche Mutter aber wiegt in lieblicher Freude den Schlaf ihres Erstgeborenen. Verschwunden ist das düstere Symbol der Zukunft. Leise verhallen die Klänge über dem Gebete.

Der dritte Theil

behandelt die Anbetung der Hirten. (Vers 15 bis 20 a. a. O.)

1. Chor. (D-dur $^3/_8$.)

Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,
Lass dir die matten Gesänge gefallen,
Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht.

Höre der Herzen frohlockendes Preisen,
Wenn wir dir jetzo die Ehrfurcht erweisen,
Weil unsere Wohlfahrt befestiget steht.

2. Evangelium St. Lucä, Cap. 2, Vers 15. (A-dur 4/4.)

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander:

3. Chor. (A-dur 3/4.)

Lasset uns nun gehen gen Betlehem,
Und die Geschichte sehen, die da geschehen ist,
Die uns der Herr kundgethan hat.

4. Recitativ. Bass. (A-dur 4/4.)

Er hat sein Volk getröst't,
Er hat sein Israel erlöst,
Die Hülf' aus Zion her gesendet
Und unser Leid geendet.
Seht, Hirten! dies hat er gethan,
Geht! dieses trefft ihr an.

5. Choral. (D-dur 4/4.)

Dies hat er alles uns gethan,
Sein' gross' Lieb' zu zeigen an;
Dess freu' sich alle Christenheit,
Und dank' ihm dess in Ewigkeit.
Kyrieleis!

6. Duett. Sopran, Bass. (A-dur 3/8.)

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
Tröstet uns und macht uns frei,
Deine holde Gunst und Liebe,
Deine wundersamen Triebe
Machen deine Vatertreu
Wieder neu.

7. Vers 16 bis 19. (G-moll 4/4.)

Und sie kamen eilend, und fanden beide, Mariam und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegend.

Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kind' gesaget war.

Und Alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesaget hatten.

Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.

8. Arie. Alt. (G-moll 3/4.)

Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder
Fest in deinem Glauben ein.

Lasse dies Wunder der göttlichen Werke
Immer zur Stärke
Deines schwachen Glaubens sein!

9. Recitativ. Alt. (D-dur 4/4.)

Ja, ja! mein Herz soll es bewahren,
Was es an dieser holden Zeit
Zu seiner Seligkeit
Für sicheren Beweis erfahren.

10. Choral. (G-dur 4/4.)

Ich will dich mit Fleiss bewahren,
Ich will dir
Leben hier,
Dir will ich abfahren.
Mit dir will ich endlich schweben
Voller Freud',
Ohne Zeit
Dort im andern Leben.

11. Vers 10. (G-moll 4/4.)

Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um Alles, das sie gesehen und gehöret hatten, wie denn zu ihnen gesaget war.

12. Choral. (Fis-moll 4/4.)

Seid froh, dieweil
Dass euer Heil
Ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren.
Der welcher ist
Der Herr und Christ,
In Davids Stadt von vielen auserkoren.

In glänzender, kräftiger Bewegung beginnt der Eingangs-Chor mit reicher Orchester-Begleitung (3 Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen, Streich-Quartett und Orgel). Er führt in den Charakter der Festfeier zurück, der den Anfangs-Chor des ersten Theils charakterisirt hatte, in schwungvoller, fast weltlich klingender Weise (der Chor ist der Cantate zu Ehren der Königin von Polen entnommen).

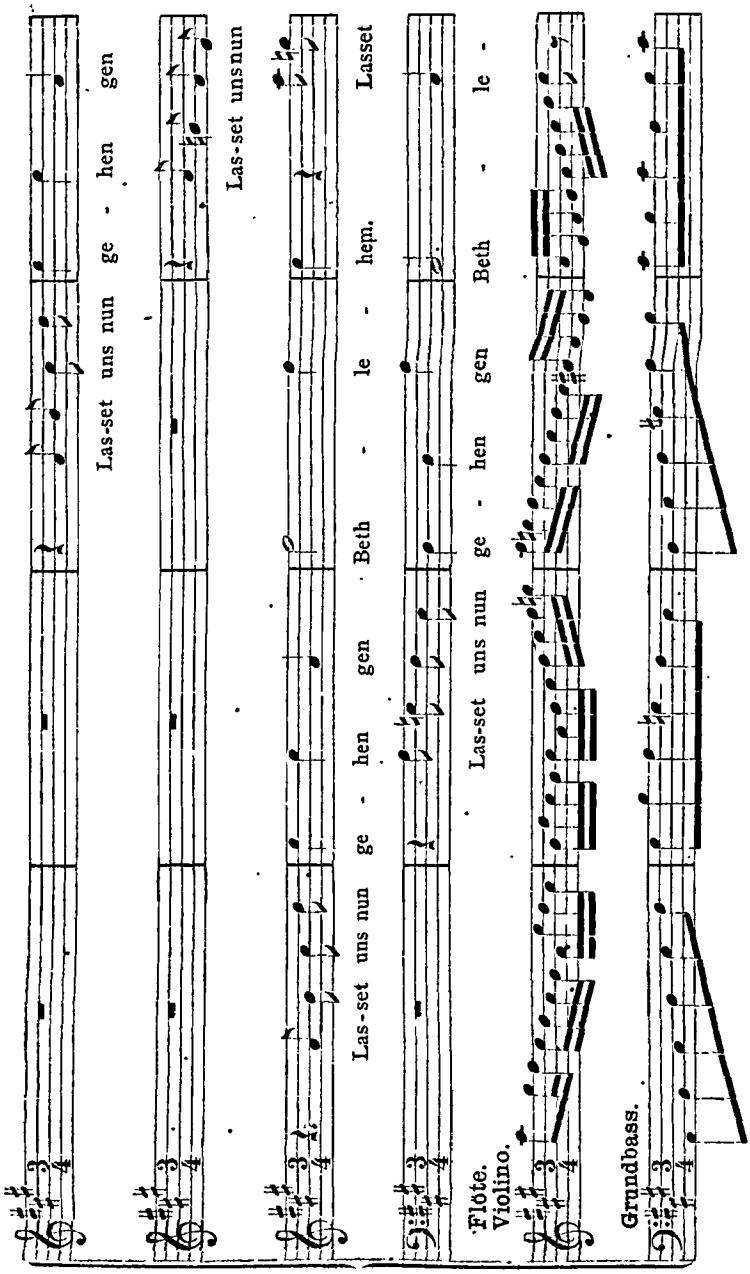
Nach dem kurzen, festgezeichneten Abschluss tritt der Evangelist recitativisch ein und die Hirten sprechen unter einander:

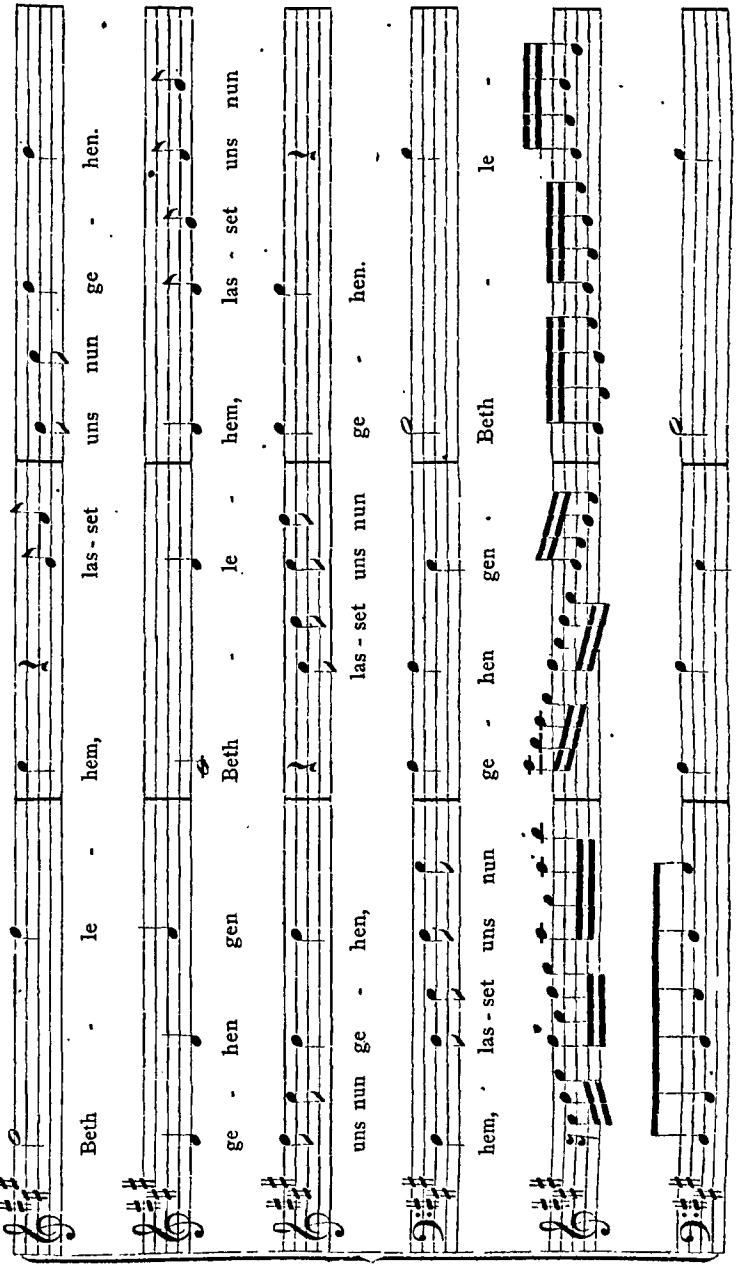
„Lasset uns hingehen gen Betlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kund gethan hat."

Der Grundbass lebhaft bewegt, während Flöte und Violine in schnellen Passagen über den Gesangsstimmen und dem Orchester daher stürmen (siehe Seite 196 und 197), zeigt die feste Gliederung dieses Chors in reicher Polyphonie, die mit ihren Imitationen und Umkehrungen die Schaar der wandernden Hirten im schnellen Fortschreiten nach der Krippe des Neugeborenen erblicken lässt. Ihnen ruft eine Stimme aus der Gemeinde (Bass) in kurzem Recitativ in das Gedächtniss zurück, was der Herr gethan und verkündet ihnen, was sie antreffen werden, und Alle stimmen voll Dank und Freude den Choral an: „Dies hat er alles uns gethan" etc., dessen harmonische Fülle und Belebung wiederum die volle Meisterschaft des Tonsetzers bekundet.

Es folgt ein lang ausgesponnenes, in allen Motiven bis zu den äussersten Grenzen der Empfindung entwickeltes Duett (Sopran und Bass, A-dur $^3/_8$), welches zu dem Evangelio zurückführt. Eine Arie für Alt (G-moll $^2/_4$) mit Begleitung des Basses und einer Solo-Violine ist dazu bestimmt, in sanft melodischer, hie und da in traurige Wendungen abweichender Weise den Glauben an das selige Wunder zu befestigen, das sich vor der Menschheit aufgethan hat und dessen Erfüllung eine dunkle, trübe gestaltete Zukunft entwickeln soll. Noch einmal bekräftigt dieselbe Stimme dies in dem folgenden kurzen, von 2 Flöten in langgehaltenen Tönen begleiteten Recitativ und der Choral: „Ich will dich mit Fleiss bewahren" fasst mit demuthvoll gläubigem Charakter zusammen, was christliche Gesinnung in den vorhergehenden Tonstücken zur Ueberzeugung und Erkenntniss gebracht, eine reiche und glückliche Ernte aus einer frommen Saat.

„Und die Hirten kehrten wieder um, prei-


Las-set uns nun ge - hen gen
Las-set uns nun
Las-set uns nun ge - hen gen Beth - le - hem. Lasset
Las-set uns nun ge - hen gen Beth - le -
Flote.
Violino.
Grundbass.


Beth - le - hem, las - set uns nun ge - hen.
ge - hen gen Beth - le - hem, las - set uns nun
uns nun ge - hen, las - set uns nun ge - hen.
hem, las - set uns nun ge - hen gen . Beth - le -

seten und lobten Gott und Alles, das sie gesehen und gehört hatten, wie denn zu ihnen gesagt war."

Ihr Preis und Loblied ist zunächst ein Gebet.

In dem Choral:

„Seid froh, dieweil,
Dass euer Heil" u. s. w.

danken sie dem Herrn durch frommen, zum Schluss in lebhafter Steigerung sich erhebenden Gesang, bis sie freudig und fest den Chor wieder anstimmen, welcher diesen Theil des Oratorii begonnen hatte und mit dem der Meister in festlicher Weise und in voller Abrundung zu dem eigentlichen Fest-Gottesdienst überleiten will.

Der vierte Theil.

1. Chor. (F-dur $^3/_8$.)

Fallt mit Danken,
Fallt mit Loben
Vor des Höchsten Gnadenthron.
Gottes Sohn
Will der Erden
Heiland und Erlöser werden,
Gottes Sohn
Dämpft der Feinde Wuth und Toben.

2. Evangelium St. Lucä, Cap. II, Vers 21.

Und da acht Tage um waren, dass das Kind beschnitten würde; da ward sein Name genennet Jesus, welcher genennet war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.

3. Recitativ. Bass. (D-moll $^4/_4$.)

Immanuel, o süsses Wort!
Mein Jesus heisst mein Hirt,
Mein Jesus heisst mein Leben,
Mein Jesus hat sich mir ergeben.
Mein Jesus soll mir immerfort
Vor meinen Augen schweben;
Mein Jesus heisset meine Lust,
Mein Jesus labet Herz und Brust.

4. Arioso. (F-dur 4/4.)

1. Stimme. Sopran.

Jesus, du mein liebstes Leben,
Meiner Seelen Bräutigam,
Der du dich für mich gegeben
An des bittren Kreuzes Stamm.

2. Stimme. (Bass.)

Komm! ich will dich mit Lust umfassen,
Mein Herze soll dich nimmer lassen,
Ach! so nimm mich zu dir.

Recitativ. Bass. (D-moll 4/4.)

Auch in dem Sterben
Sollst du mir das Allerliebste sein.
In Noth, Gefahr und Ungemach
Seh ich dir sehnlichst nach.
Was jagte mir zuletzt der Tod für Grauen ein?
Mein Jesus! wenn ich sterbe,
So weiss ich, dass ich nicht verderbe;
Dein Name steht in mir geschrieben,
Der hat des Todes Furcht vertrieben.

5. Arie. Sopran. (C-dur 6/8.)

Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen
Auch den allerkleinsten Saamen
Jenes strengen Schreckens ein?
Nein! Du sagst ja selber nein!

Echo. Sopran.

Nein!
Sollt' ich nun das Sterben scheuen?
Nein! Dein süsses Wort ist da!
Oder sollt' ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland, sprichst selbst,
Ja!

Echo. Sopran.

Ja!

6. Duo. (F-dur 4/4.)

1. Stimme. Sopran. Arioso.

Wohlan! Dein Name soll allein
In meinem Herzen sein.
So will ich dich entzücket nennen,
Wenn Brust und Herz
Zu dir vor Liebe brennen.

Doch Liebster! sage mir: wie rühm' ich dich?
Wie nur dank' ich dir?

2. Stimme. Bass. Recitativ.

Jesu,, meine Freud' und Wonne,
Meiner Hoffnung Schatz und Theil,
Mein Erlöser, Schutz und Heil,
Hirt und König, Licht und Sonne
Ach wie soll ich würdiglich,
Mein Herr Jesu preisen dich?

7. Arie. Tenor. (D-moll $^4/_4$.)

Ich will nur dir zu Ehren leben,
Mein Heiland, gieb mir Kraft und Muth,
Dass es mein Herz recht eifrig thut.
Stärke mich,
Deine Gnade würdiglich
Und mit Danken zu erheben.

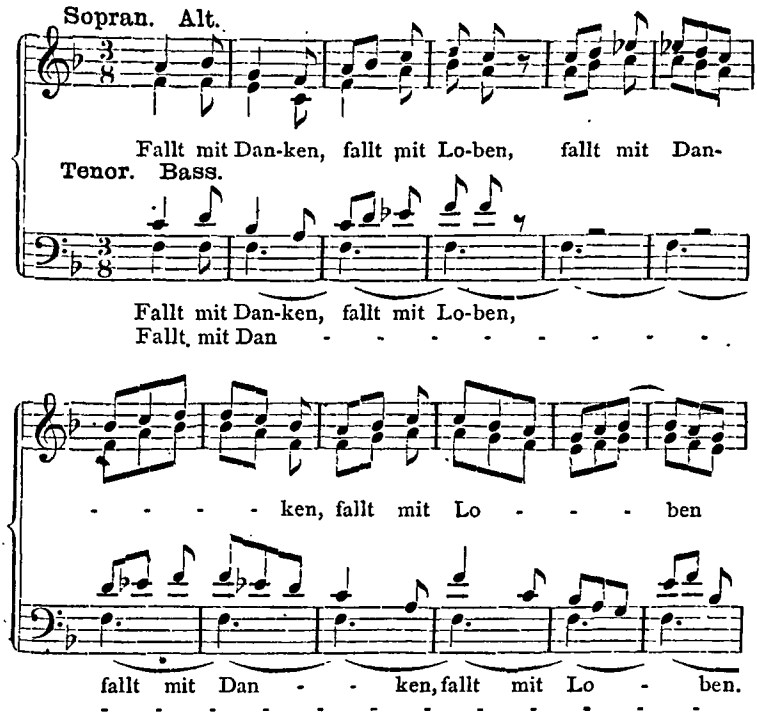
8. Choral. (F-dur $^3/_4$.)

Jesus richte mein Beginnen,
Jesus bleibe stets bei mir;
Jesus zäume mir die Sinnen,
Jesus sei nur mein' Begier.
Jesus sei mir in Gedanken,
Jesus lasse mich nicht wanken.

Die Hirten sind zurückgekehrt auf ihre Felder. Der Engel ist vor ihnen gen Himmel gefahren. Verstummt ist der Chor der himmlischen Heerschaaren. Maria aber hegt das göttliche Kind an ihrem Herzen und bewegt in sich die Verkündigung des Herrn.

Dies sind die Empfindungen, in die der grosse breit ausgesponnene Eingangs-Chor einführt.

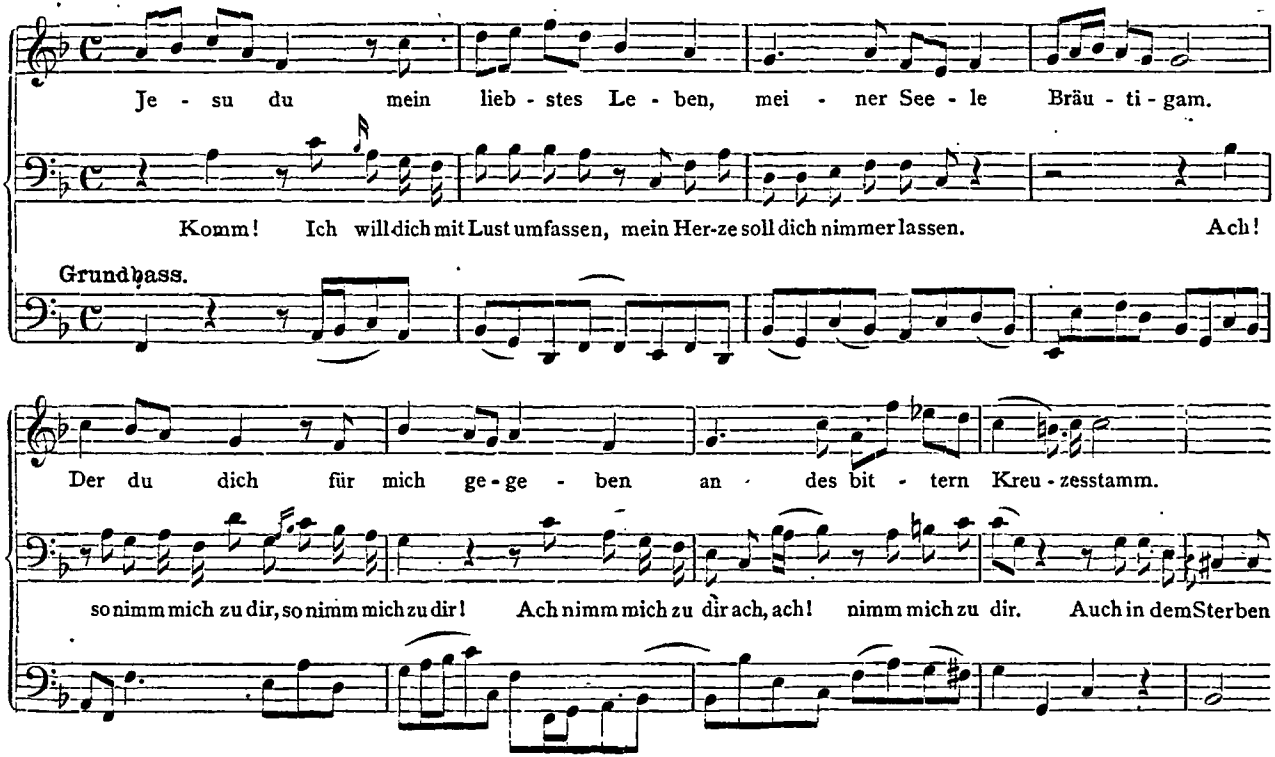
In melodischen Harmonien erhebt sich das Loblied, das die feierliche Handlung der Beschneidung, in dem Tempel des Herrn verherrlicht. Dieser ist zum Feste geschmückt. Sanfte Klänge tönen durch seine Hallen. Die orchestrale Grundlage ist statt der Trompeten und Pauken durch die Hörner belebt. Der strenge Kirchenstyl des Meisters stellt sich nicht in die vordere Linie.



Man könnte den Charakter dieses Tonstücks, das ja auch einem „Drama per Musica“ entnommen und dem ein seltner Wohlklang eigen ist, fast als opernhaft bezeichnen.

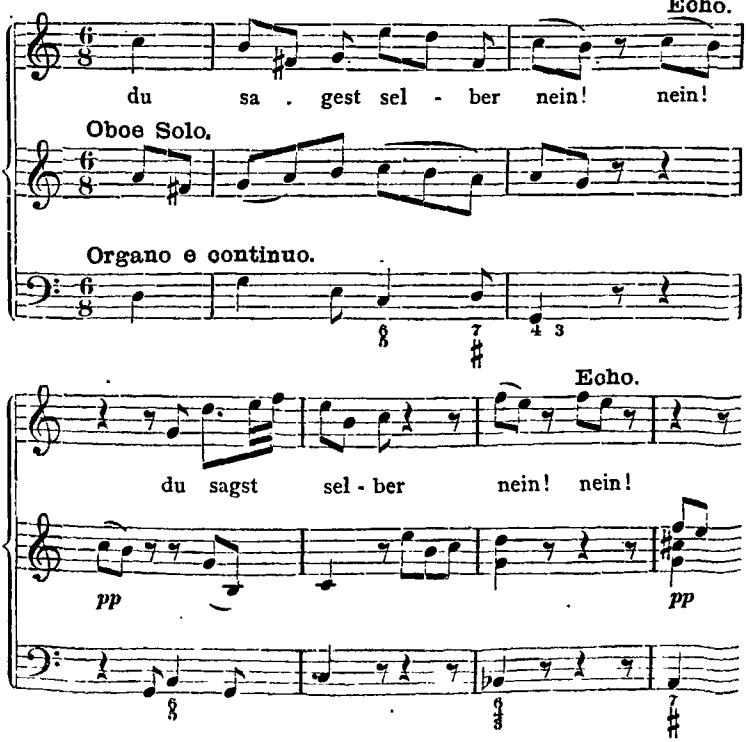
Das Evangelium tritt nur in dem ganz kurzen Satze (Cap. 2 V. 21, Lucä) auf: „Und da acht Tage um waren, dass das Kind beschnitten wurde, da ward sein Name genannt Jesus, welcher genannt war von dem Engel, ehe er im Mutterleibe empfangen ward.“ Ein dem Bass gegebenes Recitativ („Immanuel, o süsses Wort“), von dem Quartett in langgezogenen Accorden begleitet, vereinigt sich mit einem melodischen Arioso des Sopran: (F-dur $^4/_4$)

„Jesu, du mein liebstes Leben,
Meiner Seele Bräutigam!“

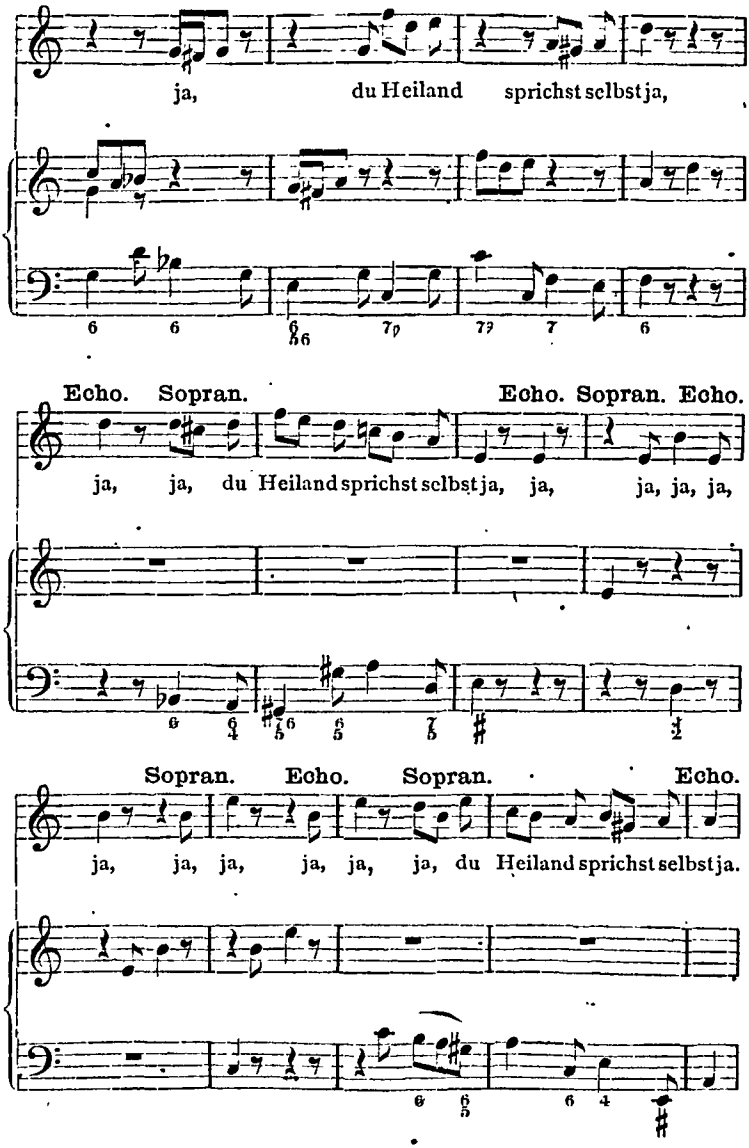

Je - su du mein lieb - stes Le - ben, mei - ner See - le Bräu - ti - gam.
Komm! Ich will dich mit Lust umfassen, mein Her-ze soll dich nimmer lassen. Ach!
Grundbass.
Der du dich für mich ge-ge - ben an - des bit - tern Kreu - zesstamm.
so nimm mich zu dir, so nimm mich zu dir! Ach nimm mich zu dir ach, ach! nimm mich zu dir. Auch in dem Sterben

das voll sanfter Hingebung und Liebe erklingt, während das Recitativ des Basses selbständig fortgeführt wird und nach dem Verklingen des Sopran allein weiter geht (siehe Seite 202). Der Text enthält abstracte Betrachtungen über die Liebe des Heilands und die Wohlthaten seines Todes, in wiederholter Weise an den Namen Jesu anknüpfend.

Diesem merkwürdigen Tonstück schliesst sich eine Arie sehr eigenthümlicher Art (gleichfalls dem Drama per Musica „die Wahl des Hercules“ entlehnt und dort mit den Worten „Treues Echo dieser Orten“ beginnend, 6/8 C-dur Oboe, Solo und Bass) an, in welcher ein melodisches Echo der Oboe und einer zweiten Sopranstimme das nein und ja in vielfach veränderten, sanft verhallenden Klängen wiedergiebt



und weiterhin nach der Wiederholung:



ein Satz, der sich am Schluss der Arie noch einmal wiederholt.

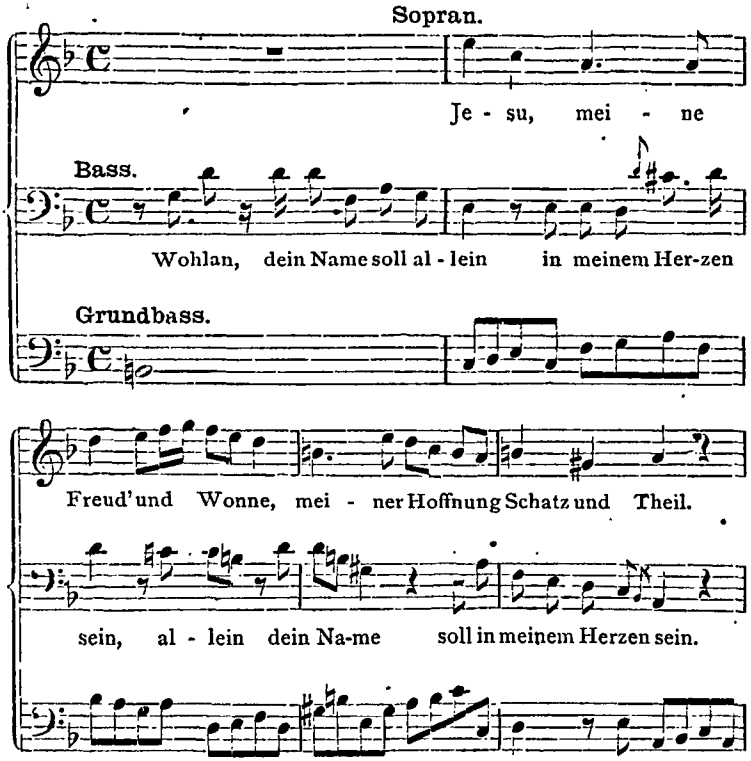
Hier findet sich der Beurtheiler in der That vor der Frage, ob dieses Spiel der Stimmen und Instrumente, welches im Gegensatz zu Bach's sonstiger Schreibweise wesentlich einem sinnlichen Reize dient, dem kirchlichen Charakter der Fest-Cantate habe entsprechen sollen? Wie der strenge und ernste Meister es über sich vermocht hat, diese Arie dort hinein zu ziehen, ist schwer zu sagen. Einen kirchlichen Charakter hat das Tonstück nicht. Dass dasselbe unter Umständen eine gewisse Wirkung hervorbringen könne, ist nicht in Zweifel zu ziehen. Indess dürfte diese Wirkung eben von derjenigen abweichen, die Bach gesucht hat.

Diese Arie passt in keiner Weise in die religiöse Umgebung einer Kirchenmusik, noch weniger in die Kirche überhaupt, auch wenn man zugeben wollte, dass eben diese Art einer heiter sinnlichen Anregung bei der Veranlassung der Namens-Bezeichnung Jesu nicht gerade verletzend wirken müsste.

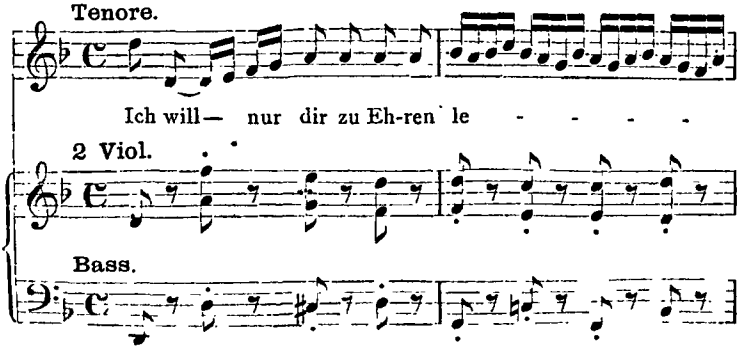
Neue Betrachtungen über Christi Wohlthaten und die Zuversicht der Liebe zu ihm ergiessen sich wiederum in einem jener eigenthümlichen Stücke, in welchem Bach wie in dem vorher bezeichneten Arioso des Sopran durch die Mischung von Recitativ und gebundenem Gesang jede überkommene Form der Wirkung unterordnet. Wie in dem bereits vorerwähnten Stücke „Jesu, du mein liebstes Leben" bewegen sich beide Stimmen dieses Zwiegesanges (siehe Seite 206 oben) in vollständigster Unabhängigkeit neben einander selbständig daher, der Sopran in choralmässig gegliederter Melodie, der Bass in recitativischer Form. In ruhiger Würde führt dieser Satz zu dem in einer Tenor-Arie (D-moll $^4/_4$) ausgesprochenen Entschluss über:

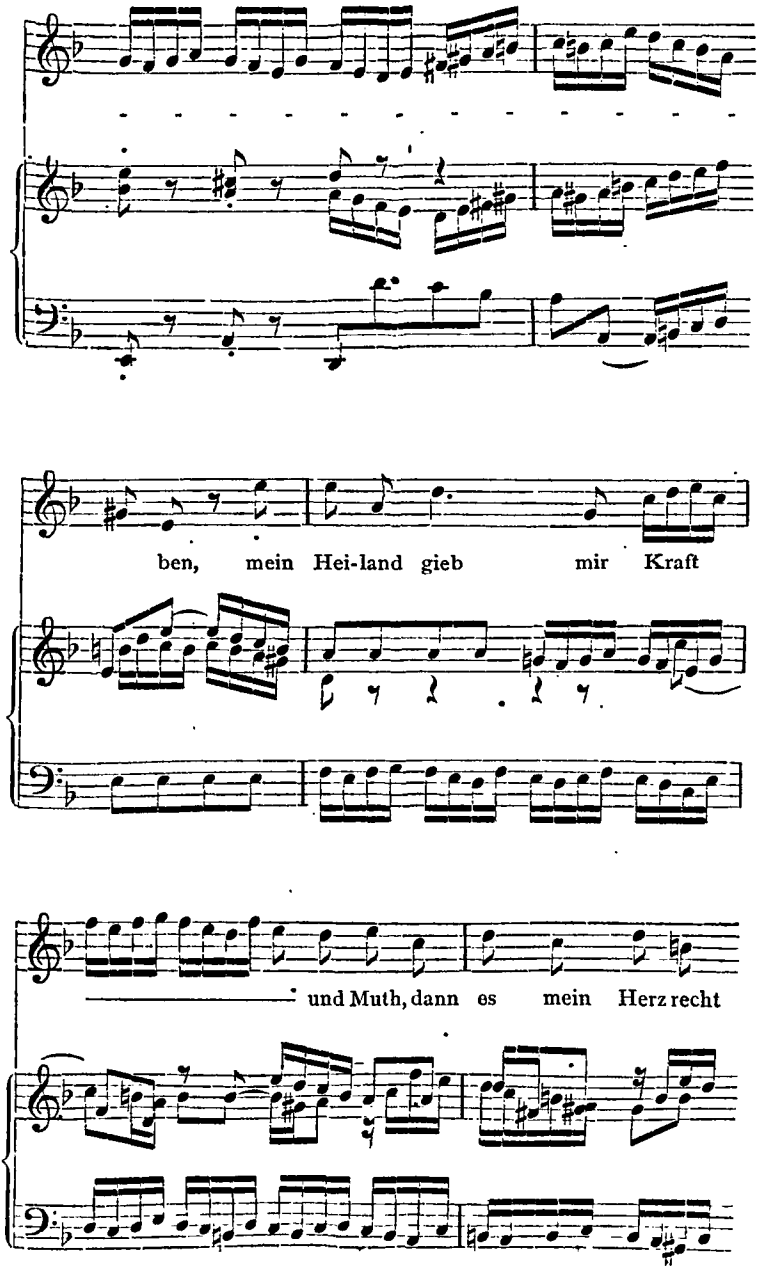
„Ich will nur dir zu Ehren leben",

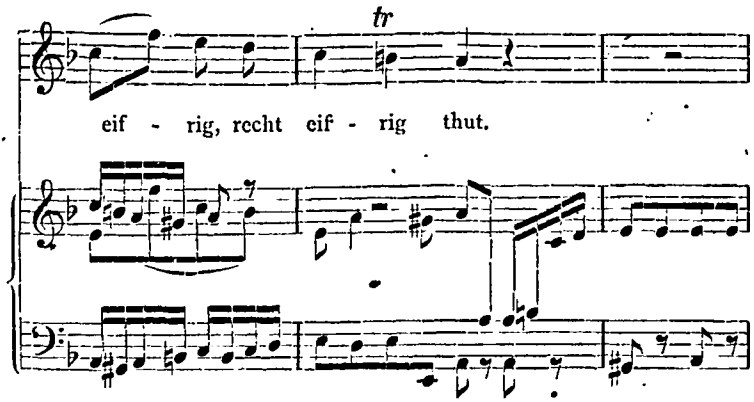
welche mit ihrem ausdrucksvollen Motive in streng contrapunktischer Meisterschaft als Fuge auftritt und



in der die begleitenden Orchesterstimmen (2 Violinen und Bass) in voller Selbständigkeit mit der Singstimme zur Herstellung des vierstimmigen Satzes mitwirken.




ben, mein Hei-land gieb mir Kraft
und Muth, dann es mein Herz recht



Ungeachtet dieser glänzenden Entwickelung und des schwungvollen Tones, der in der Arie vorherrscht, wird dieselbe doch für das Empfindungsvermögen unsrer Zeit kaum nachhaltig anregend zu wirken im Stande sein, da durch sie der Verstand mehr, als die Seele und das Gemüth beschäftigt werden.

Der Choral:

„Jesus, richte mein Beginnen"

muthmaasslich von des Meisters eigener Composition, von glänzenden Orchestersätzen begleitet, schliesst diesen Theil, in welchem die über den Namen des Erlösers reflectirenden Elemente des Textes sehr vorherrschend und die kirchliche Erhebung weniger selbstständig und gross dargestellt ist, als in den vorhergehenden Abtheilungen.

Ihm gegenüber tritt der

fünfte Theil

in der Anbetung der heiligen drei Könige wieder mehr in den Mittelpunkt der Schrift zurück. Der Text geht hier in das Evangelium Matthäi über. Cap. 2 Vers 1 bis 6 bilden die Grundlage.

1. Chor. (A-dur $^{3}/_{4}$.)

Ehre sei dir Gott gesungen,
Dir sei Lob und Dank bereit't,

Dich erhebet alle Welt,
Weil dir unser Wohl gefällt.
Weil anheut
Unser aller Wunsch gelungen,
Weil uns dein Segen so herrlich erfreut.

2. Evangelium St. Matthäi, Cap. 2, Vers 1 und 2.)

Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande, zur Zeit des Königes Herodes, siehe, da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen:

3. Chor. (H-moll 4/4.)
Wo ist der neugeborne König der Juden?

4. Recitativ. Alt. (E-moll.)
Sucht ihn in meiner Brust,
Hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!

5. Chor. (E-moll 4/4.)
Wir haben seinen Stern gesehen
Im Morgenlande
Und sind kommen, ihn anzubeten.

6. Recitativ. Alt. (H-moll 4/4.)
Wohl euch! die ihr dies Licht gesehen,
Es ist zu eurem Heil geschehen.
Mein Heiland, du, du bist das Licht,
Das auch den Heiden scheinen sollen,
Und sie, sie kennen dich noch nicht,
Als sie dich schon verehren wollen.
Wie hell, wie klar muss nicht dein Schein,
Geliebter Jesu sein!

7. Choral. (Fis-moll 4/4.)
Dein Glanz all' Finsterniss verzehrt,
Die trübe Nacht in Licht verkehrt,
Leit' uns auf deinen Wegen,
Dass dein Gesicht
Und herrlich's Licht
Wir ewig schauen mögen!

8. Arie. Bass. (Fis-moll 3/4.)
Erleucht auch meine finstre Sinnen,
Erleuchte mein Herze
Durch der Strahlen klaren Schein!
Dein Wort soll mir die hellste Kerze
In allen meinen Werken sein.
Dies lässet die Seele
Nichts Böses beginnen.

9. Vers 3. (A-dur 4/4.)

Da das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm das ganze Jerusalem.

10. Recitativ. Alt. (Cis-moll 4/4.)

Warum wollt ihr erschrecken?
Kann meines Jesu Gegenwart
Euch solche Furcht erwecken?
Solltet ihr euch nicht vielmehr
Darüber freuen,
Weil er dadurch verspricht
Der Menschen Wohlfahrt zu erneuen.

11. Vers 4, 5, 6. (A-dur 4/4.)

Und liess versammeln alle Hohenpriester und Schriftgelehrten unter dem Volk; und erforschete von ihnen, wo Christus sollte geboren werden.

Und sie sagten ihm: zu Bethlehem im jüdischen Lande; denn also stehet geschrieben durch den Propheten: Und du, Bethlehem, im jüdischen Lande bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda; denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.

12. Terzett. (H-moll 3/4.)

1. und 2. Stimme. Sopran und Bass.
Ach! wann wird die Zeit erscheinen?
Ach, wann kommt der Trost der Seinen?

3. Stimme. Alt.
Schweigt, er ist schon wirklich hier!

1. und 2. Stimme.
Jesu, ach! so komm zu mir!

13. Recitativ. (A-dur 4/4.)

Mein Liebster herrschet schon.
Ein Herz, das seine Herrschaft liebet
Und sich ihm ganz zu eigen giebet,
Ist meines Jesu Thron.

14. Choral. (A-dur 4/4.)

Zwar ist solche Herzensstube
Wohl kein schöner Fürsten Saal,
Sondern eine finstre Grube.
Doch, sobald dein Gnadenstrahl
In dieselbe nur wird blinken
Wird sie voller Sonnen dünken.

Ein feuriger langausgesponnener Chor mit verhältnissmässig einfachem Orchester (A-dur $^3/_4$. 2 Oboi d'amore und Streichquartett) in reicher Figurirung und in breit durchgearbeiteten glänzenden Motiven beginnt. Er athmet wiederum die Freude des schönen Festes, die Stimmung des Dankes, die er in den hochaufschallenden Jubelklängen an der Seele des Zuhörers vorüberführt.

Ihm folgt der Evangelist und in das Recitativ hinein ertönt in kurzem, vierstimmigem Satz (D-dur $^4/_4$) die Frage: Wo ist der neugeborne König der Juden? Und nach den recitativischen Worten des Alt (welcher in diesem Theile die leitende Stimme für die religiösen Grundanschauungen übernommen hat):

„Sucht ihn in eurer Brust,
Hier wohnt er mir und ihm zur Lust"

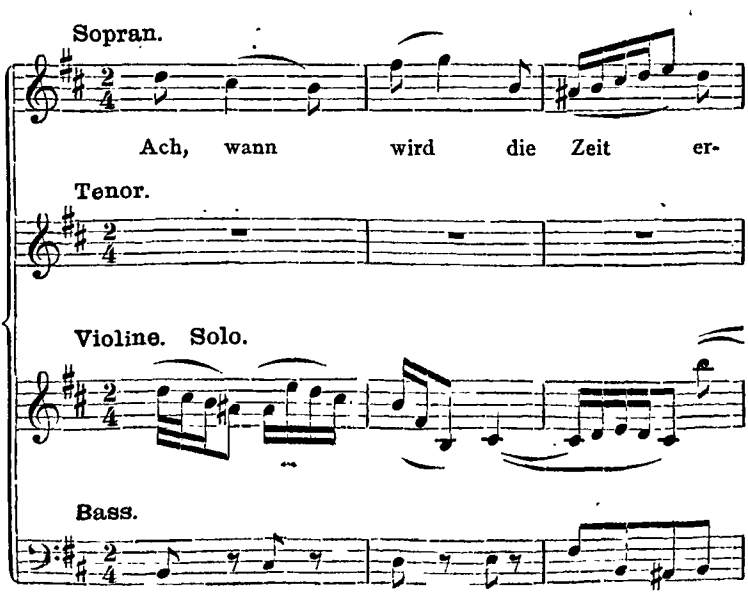
fahren die Weisen aus dem Morgenlande in steigender Bewegung canonischer Einsätze und in ernstfragender Stimmung fort: „Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und sind kommen, ihn anzubeten. Ein Recitativ (Alt) preist das Licht des Heilands, das auch den Heiden geschienen habe, und führt in einen herrlichen, wohl auch von Bach selbst herrührenden Choral über:

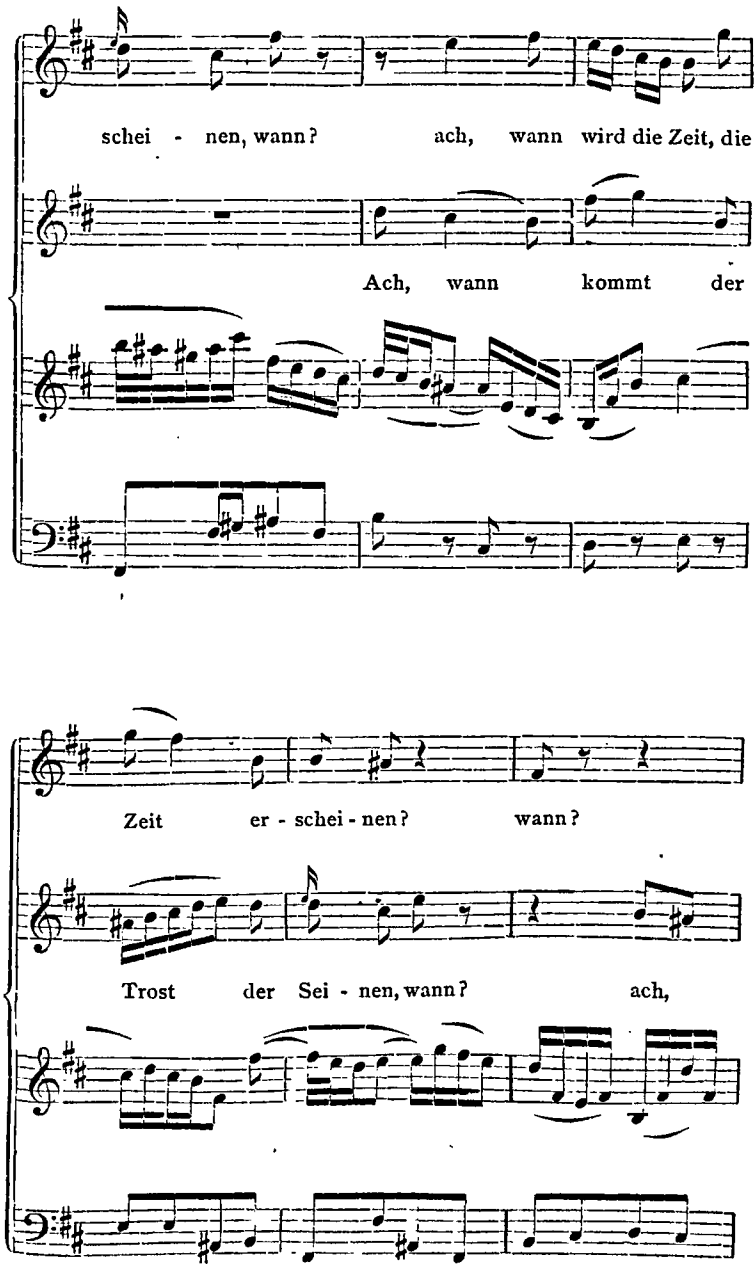
„Dein Glanz all Finsterniss verzehrt".

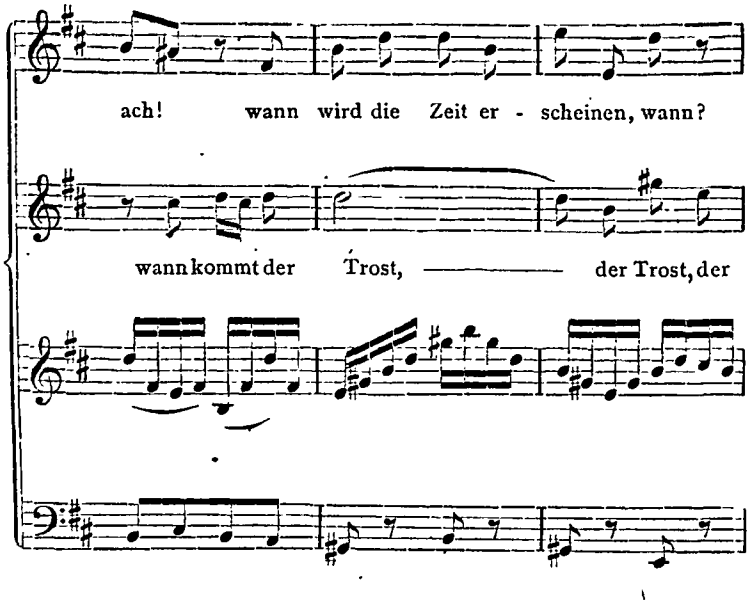
Einer Arie für Bass, in dreistimmigem Satz (mit der Oboe d'amore und dem Bass), sonst dem Arienstyl der Epoche des Meisters angehörig, folgt die Fortsetzung des Evangeliums: „Da das der König Herodes hörte, erschrak er und mit ihm das ganze Jerusalem", und nach einem kurzen Recitativ des Alt: „Warum wollt ihr erschrecken? Kann meines Jesu Gegenwart euch solche Furcht erwecken u. s. w., dessen orchestrale Begleitung die Bewegung des Zitterns andeutet, fährt die heilige Schrift in ihrem Berichte fort. Herodes forscht bei

den Schriftgelehrten und Priestern, wo Christus sollte geboren werden? Diese aber antworten ihm durch den Mund des Evangelisten, in einfachem Recitativ beginnend: „Zu Bethlehem im jüdischen Lande, also stehet geschrieben durch den Propheten.“ Erst mit den Worten: „Und du Bethlehem im jüdischen Lande bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda“ etc. fällt der Gesang des Evangelisten, von dem bewegt fortschreitenden Basse getragen, in jenen feierlich pathetischen Charakter, der darauf hinweist, dass hier das Wort des alten Testaments in der ernsten Form der Weissagung verkündet werde. Der Prophet spricht: In seiner ruhigen Hoheit steht er da, nicht achtend des zitternden Fürsten, in dessen Brust seine Worte die bange Ahndung verlöschender Grösse erwecken.

Bach lässt hier ein Terzett folgen. Sopran und Tenor fragen mit inständigem Dringen und demuthsvoller Hingebung:




schei - nen, wann? ach, wann wird die Zeit, die
Ach, wann kommt der
Zeit er - schei - nen? wann?
Trost der Sei - nen, wann? ach,



Die Altstimme antwortet dazwischenfallend mit festem Zuruf:

„Schweigt! Er ist schon wirklich da".

Ein Solo der Violine, nur von dem Bass getragen hebt den Charakter der fragenden Gesangsstimmen und vereinigt sich mit ihnen und dem Bass zu vollständig vierstimmigem Satze. Das Stück ist sehr breit angelegt. Die Altstimme schliesst, allein zurückbleibend, den Gesang ab und spricht, nachdem in dem Ritornell das Hauptmotiv noch einmal durchgeführt worden, in kurzem Recitativ (zu 2 Oboi d'amore) die Versicherung aus: „Mein Liebster herrschet schon u. s. w."

Dann erklingt zum Schluss die Melodie des Chorals „Gott des Himmels und der Erde" zu den wunderlichen oben angegebenen Worten:

„Zwar ist solche Herzensstube etc."

Auch in der zweiten Hälfte dieses Theils, wo das Evangelium beendet ist, erscheint das betrachtende

Element in den Vordergrund gerückt. Den Stern, der der Geburt des Herrn so herrlich geleuchtet hat, erblickt man kaum anders, als in der Form dogmatischer Glaubenssätze. Der heilige Glanz, der die Weisen aus dem Morgenlande umgiebt, jener mystische Schleier, der über ihrem Kommen und Gehen verbreitet war, flammt nur in den wenigen Worten des Evangelisten auf. Die lyrische Stimmung, die eigentlich fromm-religiöse Erhebung des Herzens, die der Musik so reiche Quellen der Rührung und Empfindung bietet, steht wie im vierten Theil zurück. Kaum das erwähnte Terzett vermag dieselbe wach zu rufen, so sehr stehen der musikalischen Wirkung die trocknen Textesworte entgegen. Nur die Choralsätze mit ihrer frommen Harmonien-Pracht beleben das Gefühl und rufen in dem Zuhörer das Ewige dieser grossen Kunst-Gestaltung wach.

Wir treten hiemit in den

sechsten Theil

des grossen Werkes, für das Fest der heiligen drei Könige bestimmt, ein (Vers 7 bis 12, Cap. 2. Matthäi).

1. Chor. (D-dur $^3/_8$.)

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,
So gieb, dass wir im festen Glauben
Nach deiner Macht und Hülfe sehn.
Wir wollen dir allein vertrauen,
So können wir den scharfen Klauen
Des Feindes unversehrt entgehn.

2. Evangelium St. Matthäi, Cap. 2, Vers 7, 8. (D-dur $^4/_4$.)

Da berief Herodes die Weisen heimlich, und erlernete mit Fleiss von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre.

Und wies sie hin gen Bethlehem und sprach:

Ziehet hin und forschet fleissig nach dem Kindlein, und wenn ihr's findet, sagt mir's wieder, dass ich auch komme und es anbete.

3. Recitativ. Sopran. (H-moll 4/4.)

Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen,
Nimm alle falsche List, dem Heiland nachzustellen;
Der, dessen Kraft kein Mensch ermisst
Bleibt doch in sich'rer Hand.
Dein Herz, dein falsches Herz ist schon
Nebst aller seiner List, des Höchsten Sohn,
Den du zu stürzen suchst, sehr wohlbekannt.

4. Arie. Sopran. (A-dur 3/4.)

Nur ein Wink von seinen Händen
Stürzt ohnmächt'ger Menschen Macht.
Hier wird alle Kraft verlacht.
Spricht der Höchste nur ein Wort,
Seiner Feinde Stolz zu enden,
O, so müssen sich sofort
Sterblicher Gedanken wenden.

5. Vers 9, 10, 11.

Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin. Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging vor ihnen hin, bis dass er kam und stund oben über, da das Kindlein war.

Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreut; und gingen in das Haus, und funden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an, und thaten ihre Schätze auf, und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.

6. Choral. (G-dur 4/4.)

Ich steh an deiner Krippen hier,
O, Jesulein mein Leben.
Ich komme, bring' und schenke dir
Was du mir hast gegeben.
Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn,
Herz, Seel' und Muth, nimm Alles hin,
Und lass dir's wohlgefallen!

7. Vers 12.

Und Gott befahl ihnen im Traum', dass sie sich nicht sollten wieder zu Herodes lenken. Und zogen durch einen anderen Weg wieder in ihr Land.

8. Recitativ. Tenor. (H-moll 4/4.)

So geht! — Genug, mein Schatz geht nicht von hier,
Er bleibet da bei mir,
Ich will ihn auch nicht von mir lassen.

Sein Arm wird mich aus Lieb'
Mit sanftmuthsvollem Trieb'
Und grösster Zärtlichkeit umfassen;
Er soll mein Bräutigam verbleiben,
Ich will ihm Brust und Herz verschreiben.
Ich weiss gewiss, er liebet mich,
Mein Herz liebt ihn auch inniglich,
Und wird ihn ewig ehren.
Was könnte mich nun für ein Feind
Bei solchem Glücke stören?
Du, Jesu, bist und bleibst mein Freund,
Und werd ich ängstlich zu dir flehn:
Herr, hilf! so lass mich Hülfe sehn.

9. Arie. Tenor. (H-moll $^2/_4$.)

Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?
Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.
Ihr mögt euch noch so grimmig stellen,
Droht nur, mich ganz und gar zu fällen;
Doch seht! mein Heiland wohnet hier.

10. Recitativ. Vierstimmig. (D-dur $^4/_4$.)

Was will der Hölle Schrecken nun,
Was will uns Welt und Sünde thun,
Da wir in Jesu Händen ruhn?

11. Choral. (D-dur $^4/_4$.)

Nun seid ihr wohl gerochen,
An eurer Feinde Schaar,
Denn Christus hat zerbrochen,
Was euch zuwider war.
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
Sind ganz und gar geschwächt,
Bei Gott hat seine Stelle
Das menschliche Geschlecht.

Trompeten und Pauken in reichem Gepränge über dem lebhaft und festlich bewegten Orchester des Streich-Quartetts, der Oboen und der Orgel bereiten schwungvoll den Eintritt des Chors vor: „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben". Melodisch und glänzend, bei dem Worte „schnauben" nicht ohne malerische Andeutungen, tritt eine Stimme nach der anderen ein, bis sie zu grossen Klangmassen ver-

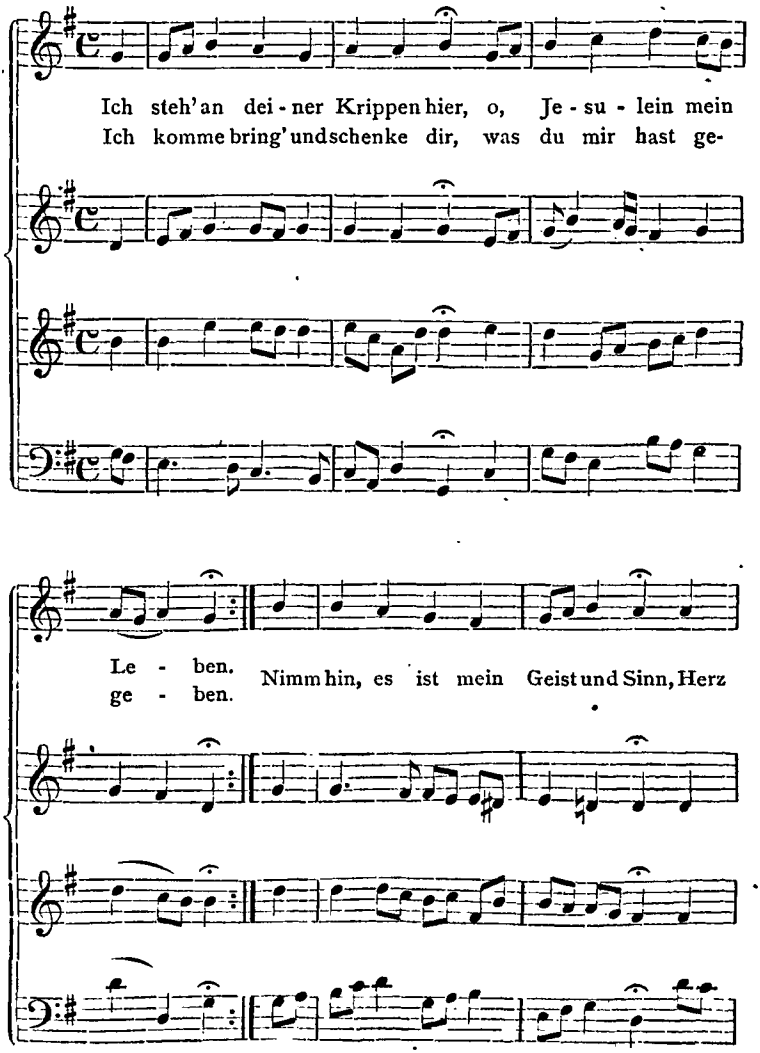
bunden sich wieder auflösen und von neuem zu höherem Schwunge emporthürmen. Durch die stolzen Klänge hindurch tönt es hier und da wie wehmüthiges Flehen, schnell überfluthet von dem vertrauenden Aufschwellen des gläubigen Sinnes.

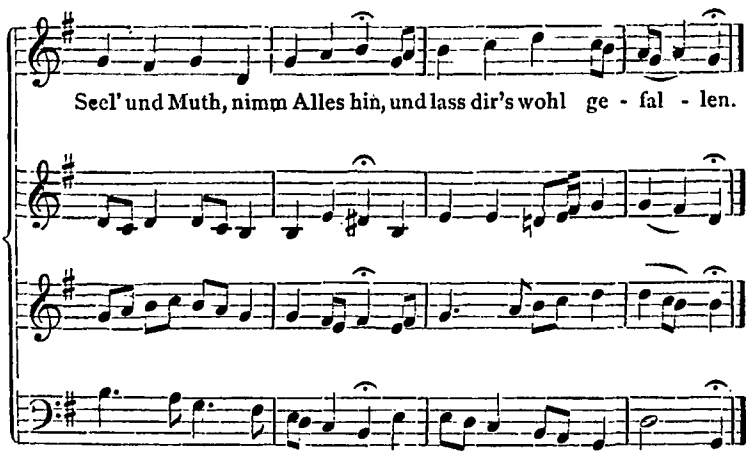
Nicht der allgemeine Jubel des Festgepränges ist es, der uns umrauscht. Etwas Besonderes tritt uns entgegen. Der stolze Feind, im fürstlichen Schmuck, in den Purpur gehüllt, finsteren Blicks, schaut aus von dem Throne nach dem Sterne der Christenheit, sinnend, wie er ihn verderbe. Gegen ihn stürmt es in fluthenden Klängen ein. Es ist ein Kampf, ein siegreicher Triumphgesang, der sich erhebt. Man sieht das Opfer fallen, aber nicht dem königlichen Feinde, sondern der Erlösung der ganzen Menschheit. Nach diesem Opfer sehen wir, wenn der Muth erlahmt, die Kraft zu sinken beginnt. Ihm gelten die klagenden Harmonien, welche hie und da in den Triumphgesang hineintönen und von ihm wieder überrauscht werden.

Nach einer Sopran-Arie (A-dur $^3/_4$) mit lang ausgesponnenem Ritornell am Schlusse tritt der Evangelist zu Herodes, der mit falschem Sinn die Könige des Morgenlandes berufen hat, nach dem Kindlein zu forschen, damit auch er es anbete.

Ein kurzes Recitativ leitet zu einer Arie über und das Evangelium berichtet die Anbetung der drei Könige vor der Krippe des Herrn. Bei den Worten: „Und thaten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen“ ertönt mit sanftem Klange der schöne Choral: „Ich steh an deiner Krippen hier“, mit den melodienreich und klangvoll durchgeführten Mittel- und Unterstimmen. Möge dieser Choral hier folgen, weil er in seiner grossen Einfachheit so recht die Kunst Bach's anschaulich macht, die einzelnen Stimmen in dem reinsten melodischen Flusse zu harmonischer Gesammtwirkung zusammenzufassen (siehe Seite 219 und 220 oben).

Die Weisen des Morgenlandes knieen betend vor dem Jesuskinde, dessen Stern sie nach Bethlehem geführt hat. In lieblichem, friedlichem Klange greift ihr Gebet weit hinaus über Zeit und Ort, und wird zum Gebete der frommen christlichen Gemeinde, die sich

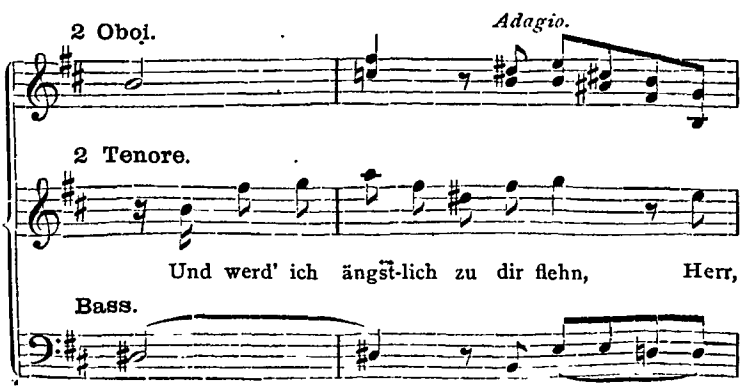


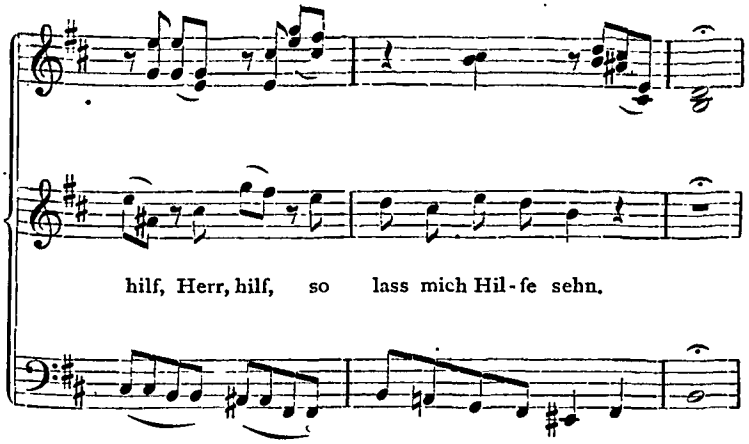


mit ihnen in heiliger Verehrung des göttlichen Kindes vereint, ihm nicht Gold und Myrrhen, wohl aber „Geist, Sinn, Seele, Herz, Muth und Alles" hinopfert, das der Herr ihr gegeben.

Das Evangelium wird zum Schluss geführt. Auch der grosse Festgesang naht sich seinem Ende. Aber der Meister sammelt seine Kraft, um dieses Ende würdig zu machen eines so erhabenen Werkes.

In einem schönen Recitativ, dessen melodische Weichheit durch die sanften, meist lang gezogenen Töne zweier Oboi d'amore getragen wird und das am Schluss in das flehende Adagio:

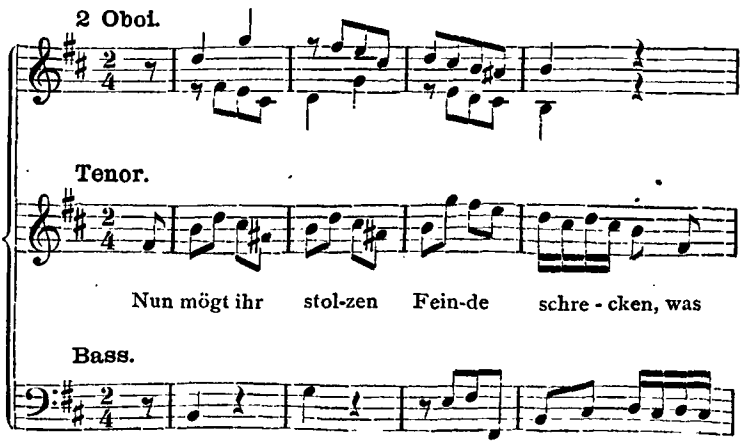


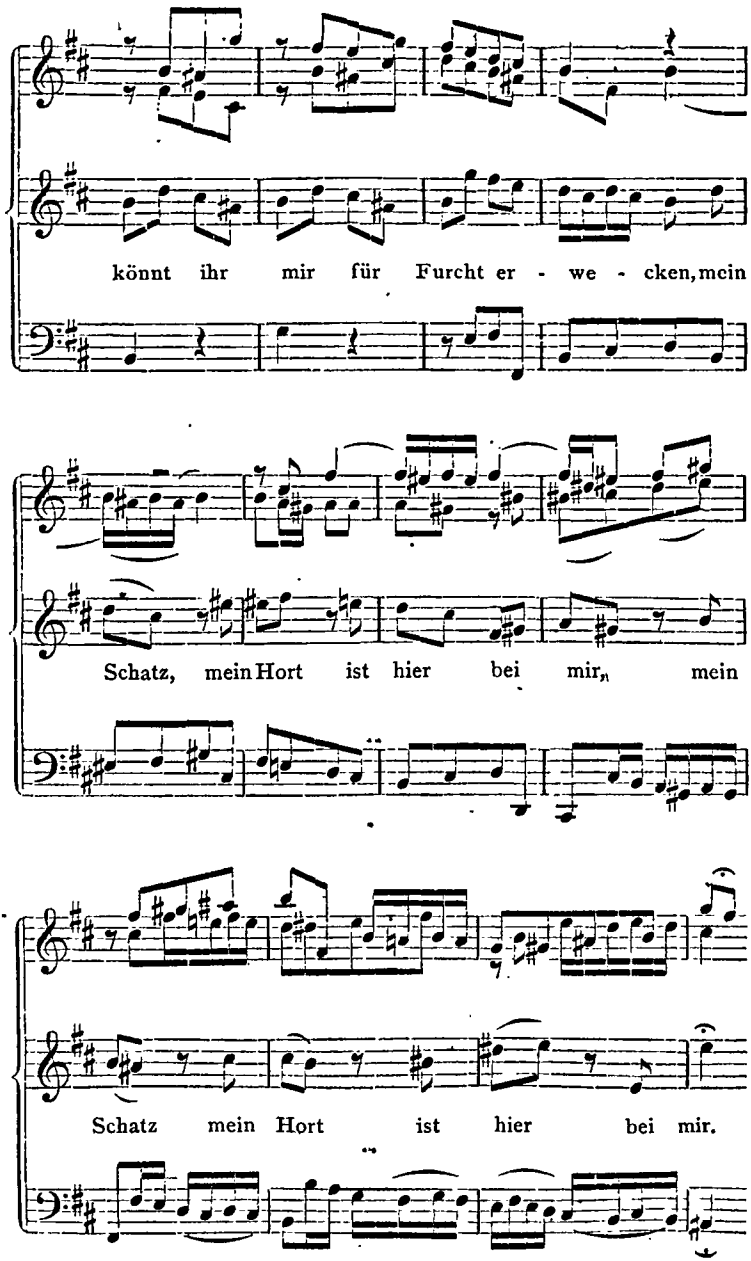


übergeht, folgt eine Arie (H-moll $^2/_4$), Tenor, 2 Oboi d'amore, Bass:

„Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken!
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?“ etc.

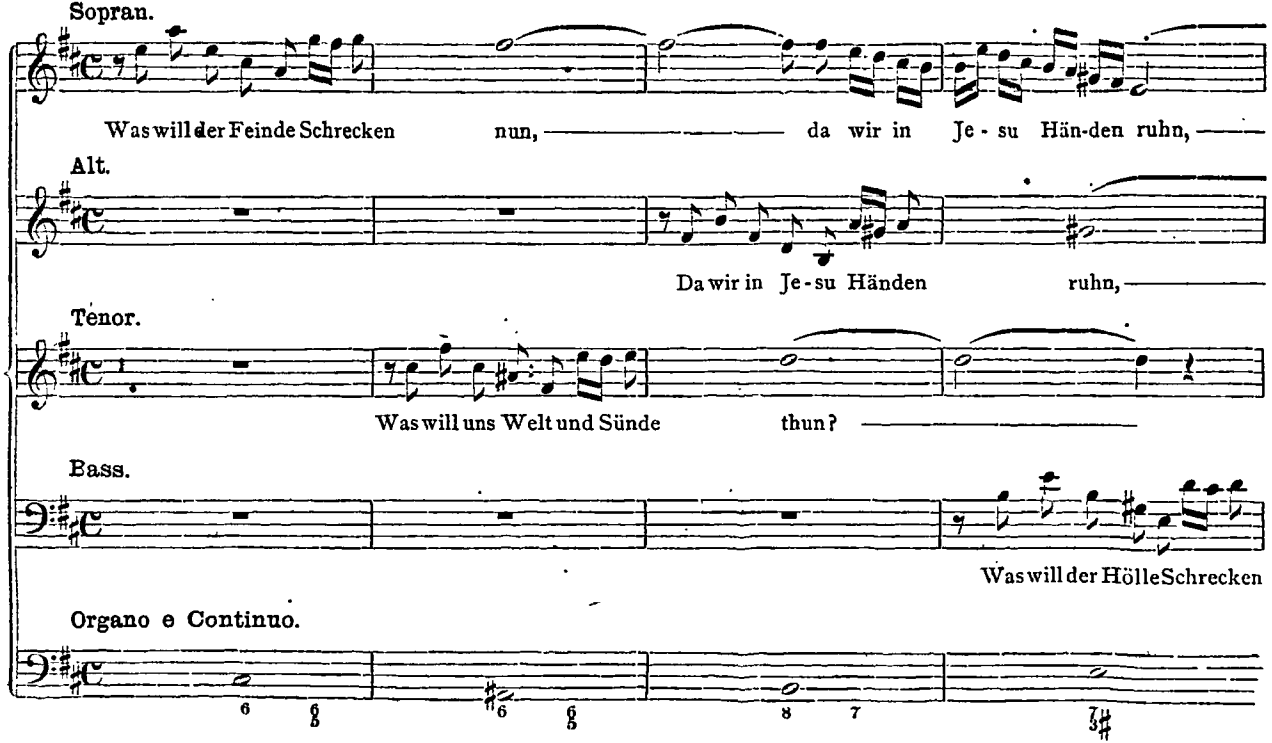
welche, wie demuthsvoll und gläubig, so fest und energisch sich in ihrer einfachen Grösse weit über die Mehrzahl der Arien des Meisters erhebt.

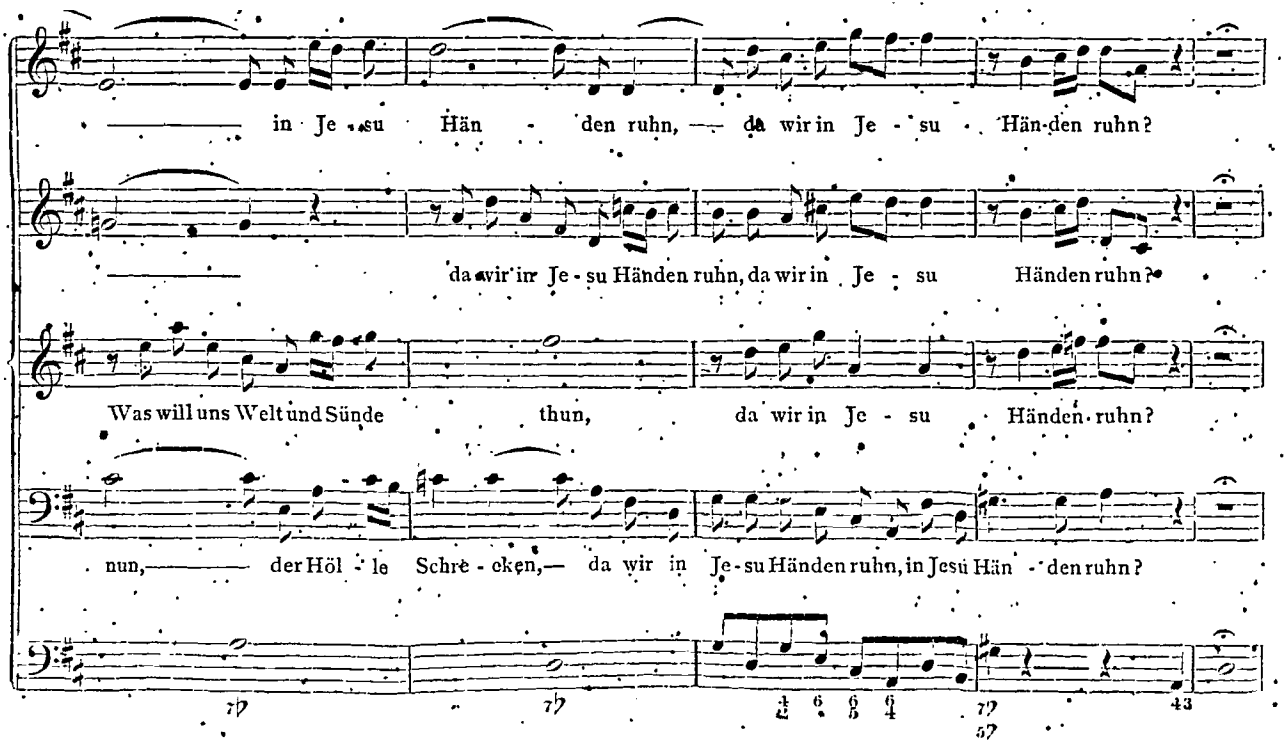



könnt ihr mir für Furcht er - we - cken, mein
Schatz, mein Hort ist hier bei mir, mein
Schatz mein Hort ist hier bei mir.

Hier ist keine grübelnde Orthodoxie, kein Reflectiren über geistliche Worte und Gedanken. Ein Held und Märtyrer, im Bewustsein des Kampfes, in der Gewissheit des körperlichen Unterliegens erhebt sich vor unserem Blick. Hoch in seinen Händen hält er die Siegespalme, die sich strahlend über seinem Haupte zur Krone der Unsterblichkeit windet. Der Feind des Christenthums wüthet umsonst gegen ihn mit teuflischen Waffen, mit List und Gewalt. Er kann den Leib tödten. Aber die unsterbliche Seele, frei von ihren Banden, schwingt sich siegreich empor in die Wolken, über denen der Herr thront, der die Gerechten zu sich ruft. Aus dem Schluss dieser Arie unmittelbar entwickelt sich, ihre Grösse noch überüberbietend, das Triumphlied, das sich als vierstimmiges Recitativ: „Was will der Hölle Schrecken nun?“ etc. (D-dur $^4/_4$) in höchst überraschender Form emporgipfelt. Wie die Stimmen nach einander in edelster, ausdrucksvoller Declamation eintreten (siehe Seite 224 und 225), sich gleichsam wieder aus sich selbst neu erzeugen, so künden sie die Vernichtung des Uebels der Welt an. Die seltene Erhabenheit dieses merkwürdigen Satzes kann nur überboten werden durch den glänzenden Lobgesang, mit dem in reicher symphonischer Gestaltung, von den festlichen Jubelklängen der Trompeten und Pauken umtönt, zum Schluss der Sieg des Christenthums über Tod und Hölle gefeiert wird.

Und welche Weise ist es, mit der der grosse Tondichter diesen Sieg am Schlusse seines Oratoriums verherrlicht? Wir haben sie im ersten Theile bei der Geburt des Herrn vernommen. Es ist der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“, dessen Melodie hier als Triumphlied hertönt. Ernst und tief in seiner schmerzensvollen Ahnung verläugnet er das grosse Opfer nicht, das vollendet werden muss. Aber aus der blutenden Wunde im Herzen Jesu, aus dem


Sopran.
Was will der Feinde Schrecken nun, da wir in Je - su Hän-den ruhn,
Alt.
Da wir in Je - su Händen ruhn,
Tenor.
Was will uns Welt und Sünde thun?
Bass.
Was will der Hölle Schrecken
Organo e Continuo.


in Je - su Hän - den ruhn, da wir in Je - su Hän-den ruhn?
da wir in Je - su Händen ruhn, da wir in Je - su Händen ruhn?
Was will uns Welt und Sünde thun, da wir in Je - su Händen ruhn?
nun, der Höl - le Schre - cken, da wir in Je-su Händen ruhn, in Jesu Hän - den ruhn?

Tode am Kreuz erhebt sich der Sieg. In glänzenden Gewanden sammeln sich die himmlischen Heerschaaren. Mit flammendem Schwerte stürzt der Erzengel den Tod in die Tiefen der Hölle hinab und zertritt ihn unter seiner Ferse. Der Hölle Macht ist bezwungen durch den Heiland, den sterbenden, mit Dornen Gekrönten.*)

So fasst der Tonsetzer in diesem grossen symphonischen Schlusschoral die Bedeutung der festlichen Tage der Geburt Christi noch einmal in grossen Zügen mit Meisterhand zusammen, so erhebt er seine Stimme in gewaltigem Tone zu glänzenden Jubelklängen und schafft zugleich die bindende Kraft für die Einheit des grossen Werkes, das in seinen Einzelnheiten darzulegen nothwendig schien.

Das Evangelium bildete die breite Grundlage für den Stoff. Um die Worte desselben, von ihrem Grundgedanken belebt, ziehen sich Bilder glänzendster Farbe, Arabesken in herrlicher Zeichnung, die uns das Christenthum in seiner Entstehung, seiner heiligen Bestimmung, seinem Kampfe und seinem Siege, in der Zukunft des Herrn und in dem Triumph der Kirche malen.

Bach liebte in seinen Conceptionen das Grossartige, dem Unfassbaren sich Annähernde. Wir erkennen dies in der Zusammenstellung und Durcharbeitung dieses ausserordentlichen Tonwerks, das, den Passions-Oratorien sich gleichstellend, eine tiefe und edle Fülle evangelischer Gesinnung entwickelt, überhaupt in einer gottesdienstlichen Stimmung sich bewegt, welche vor allem anderen darauf hinweist, wie sehr der grosse Meister seine Kunstschöpfungen aus dem Wesen seiner Kirche heraus und für sie geschrieben hat.

*) Ueber Chrysander's Beurtheilung dieses Chorals und eines früheren Choral-Satzes siehe die Anmerkung zu dem Abschnitt Litt. E. über die vierstimmigen Choräle Bach's.

IX.

Fortsetzung der Lebensgeschichte.

Von dem Jahre der Composition des Weihnachts-Oratoriums ab sind die Lücken in der Lebens-Geschichte unseres grossen Meisters noch zahlreicher als vorher. Oft umfassen sie mehrere Jahre, zwischen denen die Nachrichten so spärlich wie möglich fliessen.

Wohl hatte der Gang seines bürgerlich einfachen Lebens eine regelmässig geordnete Form gewonnen, aus welcher eben nur die; immerhin seltnen, bedeutenderen Momente, und kaum diese sichtbar hervortreten konnten. Auch folgte die öffentliche Kritik den Tonschöpfungen jener Zeit nur in sehr sparsamer Weise. Sie giebt uns daher für das Verfolgen seiner Thätigkeit als Tonsetzer keine Stütze an die Hand.

In das Jahr 1735 fiel die Herausgabe des zweiten Theils der Clavier-Uebung (Concert in F-dur und Suite in H-moll. Siehe unten Lit. L.). Demselben Jahre gehört ferner ein mehr dem Familienleben angehöriger Moment an. Bach, für das Fortkommen und die selbständige Stellung eines seiner Söhne, Johann Gottfried Bernhards, 1715 zu Weimar geboren, also jetzt zwanzig Jahre alt, zu sorgen bemüht, griff in die alte Zeit zurück und benutzte frühere Verbindungen, um seine Wünsche zu erreichen.

Die Organistenstelle an der zweiten Hauptkirche Beatae Mariae Virginis zu Mühlhausen, dem Ort, wo er vor länger denn einem Vierteljahrhundert die goldenen Tage der jungen Liebe und des ersten Ehebundes verlebt hatte, war erledigt. Treu den Traditionen seiner Familie war sein Streben und Sinnen für seine Kinder nicht nach Höherem gerichtet. Seine Söhne, in gleichen Grundsätzen erzogen wie er selbst, wollten und sollten als Organisten, ihrem Gotte zu Ehren, ihr Brod verdienen, wie seit Generationen die Vorfahren es gethan. War ihnen diese Grundlage gewonnen, so war es ihre Sache, sich aus sich selbst zu höherer Geltung emporzuarbeiten. Wie wir ihn in patriarchalischer Einfachheit und Würde bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein den Gang und die Bestimmung der Glieder seiner Familie selbständig ordnen sehen, so that er auch hier den bestimmenden Schritt. In der Ueberzeugung, dass seinem Sohne keine bessere Empfehlung zur Seite stehen könne, als die des Vaters, schrieb er an den Rathsherrn Tobia zu Mühlhausen:*)

„Dem Hoch Edelgebohrnen, Vest und Hochgelahrten Herrn, Herrn Tobiä, Raths Herrn, Vornehmen Iure Consulto und Hochansehnl. Mitgliede, wie auch hochmeritirten Seniori E. Höch Edl. und Hochweisen Raths bey der Kayserl. freyen Reichsstadt Mühlhausen.

Hoch Edelgebohrner, Vest und Hochgelahrter,
Besonders Hochgeehrtester Herr Senior,
Hochgeschätzter Gönner etc.

Es soll dem Verlaut nach vor kurtzem der Stadt Organist zu Mühlhausen Herr Getzehenn daselbst verstorben und dessen Stelle biss dato noch nicht ersetzet seyn. Nachdem nun mein jüngster Sohn Johann

*) Original, von Seb. Bach unterzeichnet, im Raths-Archive zu Mühlhausen.

Gottfried Bernhard Bach sich zeither so habil in der Music gemachet, dass ich gewiss dafür halte, wie er zu Bestreitung dieses vacant gewordenen Stadt-Organisten-Dienstes vollkommen geschickt und vermögend sey. Als ersuche Ew. HochEdelgeb. in schuldigster Ehrerbietung, Sie belieben zu Erlangung mehr gemeldeten Dienstes meinem Sohne Dero viel geltende Intercession zu schenken, und mich dadurch bittseelig, meinen Sohn aber zugleich glücklich zu machen, damit ich hiebey nach Dero alte Faveur wie vor, also auch itzo zu vergewissern Ursache finden und dargegen versichern könne, dass mit unveränderter Ergebenheit allstets verharre

Ew. HochEdelgeb.
Meines besonders Hochgeehrtesten Herrn
Senioris

gantz ergebenster Diener
Ioh. Seb. Bach,
vormal. Organist zu D. Blas.
in Mühlhausen."

Diese Empfehlung hatte den gewünschten Erfolg. J. Gottfr. Bernhard erhielt die Stelle, welche er zwei Jahre lang bekleidet hat. Der Vater aber hatte die Genugthuung, wiederum einen seiner Söhne, dem freilich ein langes Leben nicht beschieden war,*) in den selbständigen Dienst der luthierischen Kirche und jener herrlichen Kunst eintreten zu sehen, der er sich und sein ganzes Sein, Trachten und Wesen gewidmet hatte.**)

Abgesehen von diesem vereinzelten Begebniss

*) Gottfr. Bernhard starb im Jahre 1739 zu Jena (cf. die Genealogie der Familie Bach).

**) Im Jahre 1735 verliess einer der bevorzugten Schüler Bach's das Alumneum der Thomana, Johann Ludwig Krebs. Bach hat ihm ein Zeugniss ausgestellt, welches Spitta II. 722 mittheilt, und das man Th. IV. unter Nro. 15a. abgedruckt findet.

finden wir über Bach's Leben erst vom Jahre 1736 wieder nähere Nachrichten.

Wir begegnen ihm in diesem Jahre wiederum in einem jener Conflicte, in welche ihn schnelles und vielleicht auch heftiges Handeln öfters verwickelt haben und in denen er durch die starre Festigkeit, die er bei einmal gewonnener Ueberzeugung nicht so leicht aufzugeben geneigt war, seinen Vorgesetzten, stellenweise auch wohl seiner Umgebung, recht unbequem werden konnte.

Nicht allein das bereits erwähnte Zerwürfniss mit dem Rathe zu Leipzig, seiner vorgesetzten Dienst-Behörde, hatte ihn in grosse Ungelegenheiten gebracht. Auch sonst waren in seinem Amte Eigenwilligkeiten bemerkt worden, die zu vermeiden für ihn jedenfalls erwünscht gewesen wäre.

In den Archiven der Thomas-Kirche findet sich aus dem Jahre 1728 folgender bemerkenswerthe, an den Superintendenten Deyling gerichtete, unseren Meister angehende Erlass:

„Unsern freundlichen Dienst zuvor.

Wohl Ehrwürdiger, Hochgelahrter, insonders geliebter Collega, günstigster Herr und guter Freund.

Demnach bey uns der Diaconus substitutus an der Kirche zu St. Nicolay hiesigen Orts über den Cantoren an der Schule zu St. Thomae, Iohann Sebastian Bach, wegen Singung der Lieder bei den Vesper Predigten beigefügte Beschwerde*) übergeben;

Alss begehren, im Nahmen des Allerdurchl. Grossmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Augusts, Königs in Pohlen, p., Hertzogs zu Sachssen, Jülich, Cleve, Berg, Eupen und Westphalen, des heil. Römischen Reichs Erz Marschalls und Churfürstens, Landgrafens in Thüringen, Markgrafen zu Meissen,

*) Diese Beschwerde ist leider nicht aufzufinden gewesen.

auch Ober und NiederLausitz, Burggrafen zu Magdeburg, gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark Ravensberg und Barbey, Herrn zu Ravenstein, unsres allergnädigsten Herrn, wir hiemit an denselben,

Er wolle gedachten Cantoren bedeuten, dass wenn die Priester, welche predigen, vor oder nach der Predigt gewisse Lieder zu singen ansagen lassen, er sich danach achten und solche singen lassen solle. Mochten wir ihm nicht bergen und sind ihm zu dienen willig. Datum Leipzig den 8. Sept. 1728.

Die Verordneten des Chur- und Fürstl. Sächs.
Consistorii dahier."

Es hatte sich also offenbar darum gehandelt, dass Bach, der in seinen Kirchenmusiken sich so genau mit den Geistlichen zu verständigen vermochte, der Bestimmung des Predigers entgegen, in Bezug auf gewisse Lieder bei den Vesper-Predigten seinem eigenen Willen gefolgt war.

Auch der nachfolgende, demselben Archive entnommene Erlass an Deyling deutet auf Aehnliches:

„Unsern freundlichen Dienst zuvor.
Wohl Ehrwürdiger, Hochgelahrter, insonders geliebter College, günstigster Herr und guter Freund.

Demnach man wahrgenommen, wasmassen beym öffentlichen Gottesdienste die Absingung des Symboli Nicени in abgewichener Advents-Zeit unterlassen und biss anhero unbekannte neue Lieder gesungen und eingeführet werden wollen, dergleichen eigenmächtiges Unternehmen aber nicht zu verhängen sein will.

Alss begehren im Nahmen des Allerdurchlauchtigsten (Tit. plen. wie in vorstehendem Erlass von 1728) wir hiemit an denselben, er wolle die Verfügung thun, dass auch in denen Kirchen dieser Stadt sich hienach geachtet, und neue, bisshero nicht üblich gewesene Lieder, ohne seinen und bedürffenden. Falls

unsere Vorbewusst und Approbation, beim öffentlichen Gottesdienste nicht gebrauchet werden.

Mochten wir demselben nicht bergen.
Datum Leipzig den 16. Febr. 1730.
Die Verordneten des Chur- und Fürstl. Sächs. Consistorii daselbst."

Hier ist freilich Bach's Name nicht genannt. Da es sich aber um den Gottesdienst der Hauptkirchen zu Leipzig und die darin zur Advents-Zeit gesungenen neuen Lieder handelte, in welchen die Musik unter Bach's Leitung stand (denn es existirten damals mit Ausnahme der Pauliner-Universitäts- und der St. Johannis Hospital-Kirche zu Leipzig eben nur die vier Kirchen zu St. Thomae, St. Nicolai, St. Peter und die Neue Kirche), so wird man nicht irren, wenn man annimmt, dass jene „neuen, bis dahin unbekannten Lieder, welche haben eingeführt werden wollen", eben von Bach angegeben worden waren. Welcher der Cantoren nun hätte es wohl wagen dürfen, solche Lieder anzuordnen und singen zu lassen, wenn es nicht eben er gewesen wäre, der ja von jeher mit dem Choral in der Kirche auf seine Weise zu wirken bemüht gewesen war.*)

Dies Alles vorangeschickt, so hatte Gesner schon im Jahre 1734 das Rectorat der Thomas-Schule niedergelegt, um einem ehrenvollen Rufe nach Göttingen zu folgen, wo er eine Professur übernommen hatte.**)

---

*) Viel später noch, im Jahre 1737, erhielt Bach einen Verweis darüber, dass der Gesang eines Communionliedes in der Nicolai-Kirche nicht correct ausgeführt worden sei.

Auch dies zeigt, dass fortdauernd ein gespanntes Verhältniss stattgefunden hat.

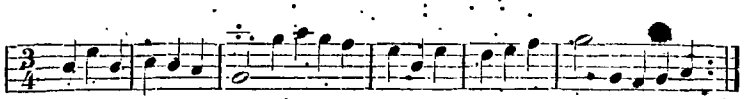
**) Im Besitz des Herrn Carl Meinert, zur Zeit in Frankfurt a. M., befindet sich ein, aus einem Stammbuche herrührendes Autograph Bach's, welches folgendermaassen lautet:

Am 18. November desselben Jahres war Professor A. Ernesti, bis dahin Conrector, in das Rectorat eingeführt worden.

Er war, obschon erst 27 Jahre alt, doch ein mehrjähriger College Bach's gewesen und musste diesen, die Dienst-Verhältnisse der Anstalt, sowie deren Bedürfnisse und Personalien genau kennen. Wenngleich wir seinen Namen wiederholt in den Taufbüchern der Thomas-Kirche als Taufpathen für Kinder Bach's finden (so bei Johann Abraham, getauft den 5. November 1733, zugleich mit „Fr. Elisabeth Charitas, Herrn M. Johann Matthiä Gesners, Rectors bei der Schule zu St. Thomae Ehefrau", und bei Johann Christian, getauft den 7. Sept. 1738), so scheint doch der grosse Unterschied der Jahre nicht eben günstig gewirkt zu haben und das gegenseitige Verhältniss auf die Dauer kein besonders freundliches geblieben zu sein.

Dies zeigte sich bei einem speciellen Vorfalle, den Spitta II, 480 ff. sehr ausführlich schildert, in

„Canon a 2 perpetum,



Leipzig den 10. Januar 1734.

Dieses wolte seinem Hrn. Pathen zum Andenken beyfügen

Joh. Seb. Bach."

Dies Blatt hat offenbar dem Stammbuche Gesner's angehört, der Leipzig zu Anfang 1734 verlassen hat und bei einem von Bach's Kindern Pathe gewesen war.

Aus derselben Zeit ist ein ebendort befindliches Autograph C. Ph. E. Bach's, von gleichem Format und in jedem Falle von demselben Ursprung:

„Nil sine fine.

Lipsiae d. 20. Jan. 1734.

Hiscepaucis memoriae sui Professori se commendare debuit.

Carol. Philip. Eman. Bach.

sehr lebhafter Weise, und gab zu umfangreichen gegenseitigen Beschwerden und zu einer sehr gereizten Haltung Veranlassung.

Ernesti hatte einen von Bach angenommenen Chorpräfecten für den ersten Coetus suspendirt, dieser dagegen den von jenem für diesen Dienst bezeichneten Schüler vom Chor fortgeschickt. Wir fügen die sehr weitläufige Correspondenz, so weit sie in den Raths-Acten zu Leipzig vorhanden und von Interesse ist, im Anhange II. unter Nr. 16. in 11 Briefen Bach's, Ernesti's und der oberen Behörden zu Leipzig und Dresden bei. Wie grossen Werth Bach selbst auf diese Sache gelegt und wie sehr er sich für sie ereifert hat, kann man daraus ersehen, dass er sich nicht allein sechsmal kurz hintereinander (und zwar viermal in demselben Monat, am 12., 13., 15. und 20. August 1736) stets in eigenhändig geschriebenen, zum Theil langen Eingaben beschwert hat, sondern schliesslich, da der Stadtrath nicht durchweg seinen Ansprüchen gemäss entscheiden konnte, an die höchste Instanz zu Dresden gegangen ist, um dort sein Recht durchzusetzen.

Wie schliesslich von hier aus in der Sache entschieden worden, ist aus den Raths-Acten zu Leipzig leider nicht zu ersehen gewesen. Vor Allem hätte es zur genaueren Beurtheilung dieses Streites erwünscht sein müssen, die Berichte, die Deyling darüber erstattet hat, kennen zu lernen. Diese haben gleichfalls nicht aufgefunden werden können.

Im Allgemeinen lag die Schuld dieser Verwickelung, wie gewöhnlich, auf beiden Seiten. Indess ergiebt der Bericht des Rectors vom 17. August 1736, dass derselbe gegen Bach in sehr aufgebrachter Stimmung war, ihm Mangel an Autorität den Schülern gegenüber, grosse Heftigkeit („mit Schreien und Lärmen in der Kirche"), Ungehorsam und Widerspänstigkeit gegen die Vorgesetzten und Nachlässig-

keit im Dienste vorwarf, letzteres freilich nur, „weil er es für unanständig halte, bei den Brautmessen die Choräle zu dirigiren". Unzweifelhaft hatte Bach sich in Heftigkeit und ungeeignetem Benehmen gegen die Heiligkeit des Orts, an dem er sein Recht durchzuführen versucht hatte (siehe den Bericht Ernesti's vom 17. August 1736, IV. Nro. 16, 4) schwer vergangen.

Das schöne Verhältniss, welches zwischen dem Rector und Cantor zur Zeit Gesner's bestanden hatte, war in jedem Falle gestört und der alte Unfriede hatte von Neuem seinen Platz in der Anstalt eingenommen.*) Ob, so lange Bach seine Stelle inne hatte, das Verhältniss ein besseres geworden, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Acute Streitigkeiten, wie die vorliegende war, sind nicht wieder eingetreten.

Inzwischen sollte das Jahr 1736, welches jenen unerquicklichen Streit beginnen sah, einen jener Wünsche in Erfüllung bringen, die Bach, wie es scheint, besonders am Herzen gelegen haben.

Drei Jahre waren seit der Ueberreichung der kurzen Messe in H-moll an König Friedrich August II. verflossen, als endlich der folgende Cabinets-Befehl desselben seine Ernennung zum Königlich Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Hof-Compositeur aussprach:**)

---

*) Es darf hierbei nicht bei Seite gelassen werden, dass Ernesti, so wenig er Bach's Stellung und Besonderheit richtig gewürdigt haben mag, sich doch um die Thomas-Schule unbestreitbar die grössesten Verdienste erworben hat und als ein Mann von besonderem Geist, aussergewöhnlicher Tüchtigkeit und hoher humanistischer Bildung galt. Stallbaum in seiner öfter erwähnten Säcularschrift über die Thomas-Schule von 1839 schreibt ihm vorzüglich das Verdienst zu (S. 78), diese Anstalt zu einer Pflanzstätte gründlicher und geschmackvoller Studien erhoben zu haben. — Doch glauben wir, dass es vorzugsweise Gesner gewesen, der die Grundlagen zu der wissenschaftlichen Blüthe der Anstalt gelegt hat.

**) Concept des Decrets in den Acten des Geh. Cabinets in dem Königlich Sächsischen Haupt-Staats-Archiv.

„Decret vor Johann Sebastian Bach,
als Compositeur bei der Königlichen Hofkapelle.

Demnach Ihre Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen, Johann Sebastian Bachim, auf dessen beschehenes allerunterthänigstes Ansuchen, und umb seiner guten Geschicklichkeit willen, das Prädicat als Compositeur Aus Dero Hof-Capelle allergnädigst ertheilet; Als ist Demselben gegenwärtiges Decret, unter Ihro Königl. Majestät höchsteigenhändiger Unterschrift und vorgedruckter Königl. Insiegel ausgefertigt worden. So geschehen und geben zu

Dressden, den 19. Nowb. 1736.

G. W. Mentzel. A. R.

(L. S.)

Gr. Brühl."

Unmittelbar darauf muss er sich nach Dresden begeben haben, vielleicht um betreffenden Orts seinen Dank in Person abzustatten, in jedem Falle, um seinen Sohn Friedemann zu sehen und sich zugleich öffentlich hören zu lassen.*)

Die Dresdner Nachrichten melden, dass: „Am 1. December 1736 sich wiederholt der berühmte Hochfürstl. Sachsen Weissenfelsische Kapellmeister und Director Musices zu Leipzig, Herr Iohann Sebastian Bach Nachmittags von 2 biss 4 Uhr auf der neuen Orgel in der Paulus-Kirche" (von Silbermann gebaut, am 22. November desselben Jahres dem Rathe zu Dresden übergeben) „in Gegenwart des Russischen Gesandten von Keyserlingk und vieler Proceres,

*) Spitta meint (II. 707/708) Bach sei auch im Jahre 1737 noch einmal in Hamburg gewesen. Was von dieser Reise und den Umständen, unter denen sie unternommen sein soll, angeführt wird, lässt die begründetsten Zweifel darüber zu, ob sie überhaupt stattgefunden habe. Bach war zu dieser Zeit nicht wohl der Mann, Derartiges vornehmen zu können, ohne bestimmte Spüren davon zu hinterlassen.

auch starker Frequenz anderer Personen und Künstler mit besonderer Admiration habe hören lassen, wesswegen auch Ihre Königl. Majestät denselben wegen seiner grossen Geschicklichkeit im Componiren zu Dero Componisten allergnädigst ernannt.“ *)

Das Jahr 1736 war es auch, welches das musikalische Gesangbuch von Schemelli brachte, das an Kirchenliedern und dazu gehörigen Melodien alles zusammenfasste, was in den fünf Auflagen von dem ersten Theile des Freylinghausen'schen Gesangbuchs, so wie in dessen zweitem Theile bisher niedergelegt gewesen war.

Von Arnstadt aus hatte die Theilnahme an diesem

*) Fürstenau II. S. 223.

Die dortige Annahme, dass Friedemann Bach die Silbermann'sche Orgel der Frauenkirche abgenommen habe, beruht auf einem Irrthum. Die Acten des Stadtraths zu Dresden (D XXXIV. 28a.) ergeben fol. 4/5, dass dieselbe am 22. November 1736 von

Johann Georg Pisendel,
K. ConcertMeister,
Theodorus Christlieb Reinhold
Johann Heinrich Brübner
K. Hof-OrgelM.
Christian Heinrich Gräbner,
Organist bei der Frauenkirche

abgenommen ist. Das Protokoll meldet: „Dass nicht der geringste Tadel zu finden gewesen und also als ein Hauptwerk anzusehen ist, welches auch frembde Virtuosen dieser Kunst, wenn sie solches hören und recht genau betrachten sollten, selbst gestehen müssen.“

Die Musikal. Correspondence an Speyer vom Jahre 1790, S. 10, berichtet, wie es scheint, über dieses Concert:

„Quanz war nebst Hasse und Faustina, welche alle Händel lange gekannt und oft auf dem Klavier und der Orgel gehört hatten, gegenwärtig, als sich J. S. Bach in den Dreissigern dieses Jahrhunderts vor dem Hofe und vielen Kennern (in Dresden) auf der Orgel hören liess. Diese bekräftigten das angeführte Urtheil über ihn, als den ersten und fertigsten aller Orgelspieler und Organisten für dieses Instrument. Dieses Urtheil lebt auch noch in dem allgemeinen Rufe in Deutschland und auswärtigen Ländern.“

kirchlichen Werke Bach durch eine länger als dreissigjährige wechselvolle Lebensbahn begleitet.

In der Vorrede wurde seiner, „des Hochfürstl. Sächsischen Kapellmeisters", als desjenigen erwähnt, der die darin befindlichen Melodien theils ganz neu componirt, theils im Grundbass verbessert habe".

Bei der ausserordentlichen Bedeutung, welche, wie wir gesehen haben, Bach dem Choral in seinen Werken beigelegt hat, ist es an der Zeit, über seine für den vierstimmigen Gesang gesetzten Kirchenlieder dasjenige zusammenzufassen, was zum Verständniss und zur richtigen Würdigung dieses Zweigs der Thätigkeit des grossen Tonsetzers zu sagen erforderlich ist.

E.

Die vierstimmigen Choräle.

Aus den Darstellungen, welche zu Bach's Kirchen-Compositionen gegeben worden sind, wird die grosse und besondere Vorliebe ersichtlich geworden sein, welche der merkwürdige Tonmeister für die musikalische Behandlung und künstlerische Benutzung der alten Kirchenlieder gehabt hat. Wir haben in den Cantaten, den Motetten, den Passions-Musiken und dem Weihnachts-Oratorium die vielfache und eigenthümliche Art und Weise kennen gelernt, in der der Choral als Grundlage und als lebendiges Mittel der Wirkung verwendet worden ist.

Es ist dort eine besondere Betrachtung für die vierstimmig gesetzten Choral-Werke Bach's vorbehalten worden und es ist Zeit, demgemäss der Erfüllung dieses Theils unsrer Aufgabe näher zu treten.

Für die Erörterung dieser von dem grossen Meister überkommenen vierstimmigen Choräle ist es

zunächst nothwendig, daran zu erinnern, dass er nicht allein bereits vorhandene Choral-Melodien neu gesetzt, gewissermaassen harmonisch neu gestaltet, sondern dass er auch eine nicht geringe Zahl von Chorälen selbst componirt und daher neue Weisen in den Kirchengesang eingeführt hat.

Wir wissen, und haben dies zu seiner Zeit zu bemerken nicht verabsäumt, dass Bach bereits als er die Cantorstelle in Arnstadt bekleidete (er zählte damals 19 Jahr), an der Herausgabe des Freylinghausenschen Gesangbuchs, dessen erste Auflage im Jahre 1704 erschienen war, Theil genommen hat. Im Jahre 1710 war bereits die fünfte Auflage und im Jahre 1714 der zweite Theil unter dem Titel: „Neues geistreiches Gesangbuch, auserlesene, so Alte als Neue, geistliche und leibliche Lieder, Nebst den Noten oder unbekannten Melodeyen, in sich haltend, zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung im Glauben und Gottseeligen Wesen“ herausgekommen. Dieser Theil enthielt in Gross-Octav nicht weniger als 12 Blätter und 1176 Seiten nebst 12 Blättern Register, und es war dessen Melodien der Bass hinzugefügt worden. Nun wurde, was in diesen beiden Theilen und ihren verschiedenen Auflagen enthalten gewesen war, wie bereits oben angeführt, im Jahre 1736 in Schemellis „musikalischem Gesangbuche“ zusammengefasst, welches zu 954 Liedern 69 Melodien mit bezifferten Bass brachte.

Die Vorrede zu diesem Werke, von dem Schloss-Prediger und Stifts-Superintendenten Friedrich Schultze geschrieben (Zeitz den 24. April 1736), sagt am Schluss wörtlich: „Die in diesem musikalischen Gesangbuche befindlichen Melodien sind von Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächsischen Kapellmeister und Director Chori Musices in Leipzig theils ganz neu componirt, theils auch von ihm im General-Bass verbessert und beim Anfange eines jeden Liedes

gleich eingedruckt.*) Man hätte deren noch mehrere beifügen können, wenn man nicht bedenken müssen, dass hiedurch manchem das Buch zu theuer werden möge. Indem man diesmal keine grosse Auflage gemachet, und daher zu hoffen ist, dass die vorhandenen Exemplare dieses musikalischen Gesangbuchs bald abgehen dürften, so ist der Verleger gesonnen bey 200 Melodien, die zum Stiche bereits fertig liegen, noch hinzu zu thun. Dass alsdann kein einziges Lied in diesem Gesangbuche, wenn es nicht eine ganz bekannte Melodie hat, ohne Noten wird befindlich seyn."

Leider hat die Zeit auch auf diesem Gebiete Vieles von dem unerschöpflichen Schatze hinweggespült, den der grosse Meister der Nachwelt als die Früchte seines so reich gesegneten Fleisses zu hinterlassen bemüht gewesen war.

Wir finden nämlich in einem der öfters angeführten alten Kataloge ungedruckter Musikwerke von Breitkopf in Leipzig (dem von 1764) angeführt:

S. 7. Bach, J. S., Capellmeisters und Musikdirectors in Leipzig. 150 Choräle mit vier Stimmen, à 6 rthlr.

S. 29. Bach, J. S. Vollständiges ChoralBuch mit in Noten aufgesetztem GeneralBasse an 240 in Leipzig gewöhnlichen Melodien. à 10 rthlr.**)

Diese Werke sind leider verloren gegangen. Inzwischen sind die Angaben der bezeichneten Kataloge

*) Spitta S. 365, I. Er sucht nachzuweisen, dass Bach an dem Freylinghausen'schen Gesangbuch gar nicht betheiligt gewesen sein könne, auch keine eigenen Choräle dazu componirt habe. Siehe Thl. I. S. 102 Anm.

**) Auch in dem Kataloge von Musikalien, welche in Leipzig im Jahre 1844 versteigert werden sollten (auf der K. Bibl. zu Berlin), findet sich ohne weitere nähere Angabe aufgeführt: Nro. 157. J. S. Bach. Vollständiges Leipziger Choralbuch, welches offenbar mit dem obigen Choralbuch identisch ist.

als sehr zuverlässig zu betrachten, und so sehen wir, dass Bach auch ausserhalb seiner Thätigkeit für die genannten Gesangbücher bemüht gewesen ist, die Choral-Sammlungen durch eigne Arbeit zu verstärken, und insbesondere eine solche Sammlung für Leipzig zusammenzustellen.

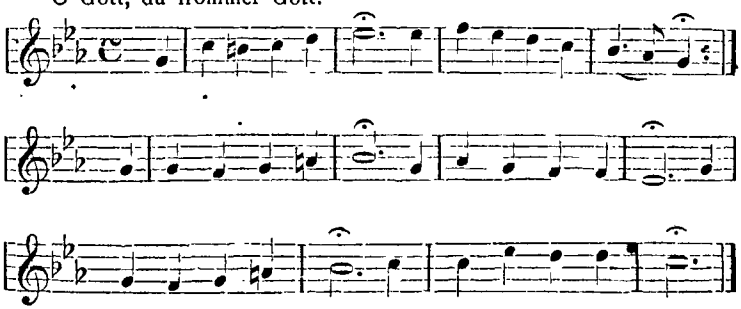
Es ist nun durch die sorgfältigen und mühsamen Forschungen von Winterfeld's festgestellt worden,*) dass jene gedruckte Liedersammlung im Ganzen 36 von Bach neu componirte Choräle enthielt, von denen indess nur wenige, unter anderen die Lieder:

„Der Tag mit seinem Lichte", und
„Meines Lebens letzte Zeit"

im evangelischen Kirchengesange heimisch geworden sind.

Es sei erlaubt, einen dieser in den Kirchen gebräuchlich gebliebenen Choräle unseres Meisters hier folgen zu lassen, wie er in den Choral-Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch (S. 36) verzeichnet steht.

O Gott, du frommer Gott.



*) Evangelischer Kirchengesang. Thl. III. S. 271 ff. Spitta II. S. 590 ff. berechnet, dass nur 29 dieser Choräle von Bach componirt und dass von diesen 7 direct für das Schemellische Gesangbuch gesetzt worden seien.

Wenige dieser Choräle sind in den Gemeinde-Gesang übergegangen.

Aber Bach hatte auch ausserhalb jener Liedersammlungen eine erhebliche Zahl von Chorälen und Choral-Bearbeitungen hinterlassen, deren Herausgabe später durch seinen Sohn Philipp Emanuel und seinen Schüler Kirnberger erfolgt ist, und welche zum grossen Theil wohl jenen 200, zum Stich bereiten Choral-Melodien angehört haben mögen. Auch unter diesen Chorälen sind 11 von ihm neu componirt, so dass im Ganzen 47 Choräle unzweifelhaft von Bach selbst herstammen, von denen ein sehr grosser Theil den Passions- und Sterbeliedern (dieser zusammen 20) hinzuzurechnen ist.

Bedeutender, als in der eigenen Composition der Choräle war Bach's Thätigkeit in Bezug auf die Neugestaltung der ihm überkommenen Choral-Melodien durch Bearbeitung derselben für den Zweck der Figural-Musik.

Indem die Aufmerksamkeit diesen Tonschöpfungen sich zuwendet, muss man sich den Standpunkt vergegenwärtigen, von welchem aus der alte Tonmeister diese seine Compositionen geschaffen hat. Es muss nämlich von vorn herein hervorgehoben werden, dass bei den von ihm in dieser Weise neu gesetzten Chorälen in der grossen Mehrzahl keineswegs die Absicht vorgewaltet hat, dadurch Werke zu schaffen, welche dem Gesange der Gemeinde beim Gottesdienst hätten zu Grunde gelegt werden sollen.

Einem solchen Zweck würden diese Choral-Bearbeitungen in der grossen Mehrzahl nicht entsprochen haben und haben entsprechen können. Die für den Gebrauch in der Kirche bestimmten Choräle erfordern, dass sich die einfachste Melodie mit absoluter Fernhaltung alles dessen verbinde, was dem Kirchengesang gegenüber künstlich erscheinen, oder was die der Gemeinde beim Gesange so nothwendige Klarheit der rhythmischen Fortbewegung stören könnte. Diese Grundbedingungen treffen bei den Choral-Gesängen Bach's nicht zu.

Die Entstehung der Mehrzahl derselben ist nur mittelbar auf das Gebiet des eigentlichen Gemeinde-Gesanges zurückzuführen. Sie scheint keine selbstständige gewesen zu sein. Die bei weitem meisten Choräle Bach's sind vielmehr für die von ihm geschriebenen zahlreichen Kirchen-Cantaten, Motetten, zu seinen Passions-Musiken und zu dem Weihnachts-Oratorio für einen regelmässigen Sänger-Chor gesetzt worden.*)

Ihre grosse Anzahl, ihre eigenthümliche Bearbeitung, der Umstand, dass ihre nebensächliche Besprechung es unmöglich machen würde, ihnen die allgemeine Würdigung zu Theil werden zu lassen, welche sie in so hohem Grade verdienen, die überall so deutlich hervortretende Vorliebe, mit welcher Bach unter jeder nur möglichen Form und wo irgend sich eine schickliche Gelegenheit ihm darbot, den Choral in den Vordergrund treten liess, endlich auch die besondere Herausgabe der vierstimmigen Choral-Bearbeitungen durch den Sohn des grossen Componisten**) weisen darauf hin, dass es nützlich sei, sie einer eigenen Auseinandersetzung zu unterziehen.

Bach hatte, wie wir gesehen haben, schon früh eine besondere Neigung gehabt, das Kirchenlied künstlerisch-musikalisch zu gestalten. Hierbei dürfte ihm wohl hinreichende Gewissheit darüber geworden sein, dass der Choral in so kunstvoller Bearbeitung der Regel nach für die Begleitung des Kirchengesangs

---

*) Mosevius hat bei 135, und Erk bei 140 Choral-Bearbeitungen J. S. Bach's deren Angehörigkeit zu Cantaten und Passions-Musiken nachgewiesen.

**) Philipp Emanuel Bach hat bekanntlich die Choral-Bearbeitungen seines Vaters im Jahr 1756 herausgegeben. Das Werk war unvollständig. Die zweite Auflage, von Kirnberger besorgt, erschien nach dessen Tode in den Jahren 1784 und 1787. Dieselbe enthielt 370 Choräle, und Ph. E. Bach hat zu derselben eine besondere Vorrede geschrieben.

nicht geeignet sei. Mindestens würden die Vorhaltungen, welche der damalige Superintendent von Arnstadt am 2. Februar 1706 dem 21 Jahre alten Cantor über seine Choral-Musik in der dortigen Kirche gemacht hat, und welche wir zu seiner Zeit wiedergegeben haben (Bd. 1. S. 00 ff.), geignet gewesen sein, ihn auf solche Betrachtungen hinzuweisen.

C. Ph. Emanuel Bach hat freilich in der Vorrede zur ersten Ausgabe der Choräle gesagt: „dass er durch diese Herausgabe der Choräle seines Vaters ein vollständiges Choral-Buch zu liefern beabsichtige". Dies mag dazu beigetragen haben, den Standpunkt unklar zu machen, von welchem aus die Beurtheilung dieser Tonstücke erfolgen muss. Er hat hiedurch aber in jedem Falle nicht sagen wollen, dass die in diesem Choralbuch befindlichen Kirchenlieder für den Gesang der Gemeinde hätten bestimmt sein sollen, wie dies bei Schemellis Gesangbuch der Fall gewesen war, welches sich doch im Wesentlichen auf eine frühere Periode von Bach's Künstlerleben gestützt hatte. In diesem, für den Gebrauch der Gemeinde bestimmten Gesangbuche zeigt Bach, der ja alle dort befindlichen Choral-Melodien gesetzt hat, wie er den vielbesprochenen Unterschied zwischen dem Choral für den Gemeinde-Gesang und dem Choral für den Gebrauch der Figural-Musik sehr wohl gekannt habe. Denn der bezifferte Bass zu den in diesem Gesangbuche befindlichen Melodien giebt nur die einfache Harmonie an, so dass der Organist den Gesang auf der Orgel danach begleiten konnte, ohne dass von jener Bewegung und abweichenden Behandlung der Mittelstimmen die Rede hätte sein können, welche den vierstimmig gesetzten Chorälen ihre besondere Eigenthümlichkeit verleiht.

Die einfache Erwägung dieser Thatsache würde in jedem Falle genügend sein, festzustellen, unter welchem Gesichtspunkt die vierstimmig gesetzten Cho-

räle Bach's zu betrachten sind. Dies ergiebt sich aber zum Ueberfluss auch aus derselben Vorrede, in welcher C. Ph. E. Bach ausdrücklich hinzufügt, dass er diese Choräle „Kennern der Harmonie, sowie Lernbegierigen in der Setzkunst vorlege, als Muster für fliessende Mittelstimmen und als Anleitung, statt mit dem steifen Contrapunkt den Anfang mit Chorälen zu machen". Dem ganz entsprechend sagt er auch in der Vorrede zur zweiten Auflage (1784): „dass die Kenner der Satzkunst diesen Chorälen die Bezeichnung als Meisterwerke nicht versagen könnten, wenn sie die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fliessende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch dieselben sich vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachteten. Wie nutzbar, fügt er hinzu, kann eine solche Betrachtung dem Lernbegierigen werden".

Dies wirft ein bestimmteres Licht auf diese für den Gesang gesetzten Choräle, zumal, wenn man sie in ihrem künstlerischen Zusammenhange mit den grösseren Tonwerken in das Auge fasst, in welchen wir einer so grossen Anzahl derselben begegnet sind. Wenn daher musikalische Autoritäten von nicht geringer Bedeutung, wie Abt Vogler und dessen Schüler C. M. v. Weber, sich tadelnd über die vierstimmigen Choräle Bach's ausgesprochen haben, wenn Vogler sogar es unternommen hat, einige derselben verbessern zu wollen,*) so kann dies eben seinen Grund nur darin haben, dass beide das Wesen und den Zweck dieser Compositionen nicht gekannt oder erkannt haben.**)

*) v. Webers „Carl Maria v. Weber" I. S. 208.

**) Chrysander (Th. I. S. 442), indem er Händel's Choral „Ach wie hungert mein Gemüthe" aus dessen nach Brokes Dichtung gesetzter Passions-Musik mit besonderer Anerkennung hervorhebt, bemerkt dabei: „Auch Bach habe in diesem Styl (dem Choral-Styl) nicht viel gesetzt, was jenem Händel'schen Choral-Satze gleichkomme. Dieser

Die Bach'schen Choräle hatten vom künstlerischen Gesichtspunkt aus einen ganz anderen Zweck, als den

---

sei für Händel's deutsche Kunstgenossen (denen doch auch Bach mit angehörte) zu knapp gefasst, zu ungeschminkt, zu natürlich gewesen, sonst hätten sie wohl ein Beispiel daran genommen, und nicht die Unmasse jener Choral-Chöre mit hochstehenden, gepuderten Perücken, mit Schminke und Schönpflästerchen in die Welt gesetzt."

Indem Chrysander bei dieser Veranlassung auf Bach's Weihnachts-Oratorium zurückkommt und unter den „drei hieher gehörenden Sätzen" (das Werk Bach's enthält im Ganzen 14 Choräle) nur den einen: „Wir singen Dir in Deinem Heer" gelten lassen will, fügt er hinzu, „der zweite, „Jesus richte mein Beginnen" sei in Keisers Art zu einer geistlichen Arie erniedrigt worden, und der Schluss-Choral „Nun seid ihr wohl gerochen" habe einen falschen Aufputz erhalten".

Der ganze Zusammenhang dieser Schrift lässt deutlich erkennen, wie wenig Neigung vorhanden ist, auf ähnliche Streitfragen einzugehen, deren Erörterung der Kunst keinen Nutzen zu bringen vermag. Noch weniger würde es zu verantworten sein, irgend eine Schöpfung Händel's, zumal aus dem ihr nothwendigen Zusammenhang herausgerissen, zu Gunsten der Bach'schen Compositionen herabzudrücken.

Doch nöthigt die wegwerfende Art, in der Chrysander sich hier gerade über die Choral-Sätze Bach's ausgesprochen hat, mit wenigen Worten darauf hinzuweisen, dass Bach Hunderte von Chorälen in edler und weihevoller Weise gesetzt hat, gerade wie es die gegebenen Bedingungen für den speciellen Fall nothwendig machten, und wie auch Händel an dem angegebenen Orte dies gethan. Er hat „in gedrängter Kürze, in dem Charakter des einfachen Kirchenliedes, und in kunstvollem Satze" Hunderte solcher Choräle „als Muster vorgelegt, welche uns heut wie musikalische Weisheitssprüche gehaltvoll und verständlich erscheinen".

Aber er hat den Choral auch, wie wir dies bei Gelegenheit der Cantaten ausführlich nachgewiesen haben (Bd. I. S. 229), als Grundlage und Ausgangspunkt seiner für die Kirche bestimmten Schöpfungen im Grossen und Ganzen benutzt. So finden wir ihn im Weihnachts-Oratorio und speciell in den von Chrysander getadelten Stellen angewendet.

Es soll nicht wiederholt werden, was darüber an dem geeigneten Orte gesagt ist. Jene Choräle, wie sie sind, sind mit Meisterhand an ihre Stelle gesetzt.

Doch kann man wohl sein Bedauern darüber ausdrücken, dass ein Mann von dem Verdienste Chrysanders in den gleichen Fehler oberflächlicher Beurtheilung der Choral-Werke Bach's verfallen konnte, welchen wir oben hervorzuheben gehabt haben.

der Grundlage für den Gemeinde-Gesang, nämlich den der Verwendung bei den Kirchen-Musiken, deren Bach, wie wir wissen, so ausserordentlich viel geschrieben hat.

Zu diesen sind die Choräle gesetzt worden. Es mag dahin gestellt bleiben, ob sie ihn in so weit erfüllt haben und erfüllen konnten, dass die Gemeinde sich an ihrer Ausführung betheiligte. Nach diesem Zweck aber beurtheilt, sowie für die Ausübung kirchlichen Gesanges ausserhalb des eigentlichen Gottesdienstes, sind sie von dem höchsten Werth, voll eigenthümlicher musikalischer Schönheiten und voll von der tiefsten Religiosität.*)

Man findet in den Bach'schen Choral-Bearbeitungen jede Stufe des christlichen Kirchen-Gesangs vertreten, sowohl aus der frühesten christlichen Zeit der lateinischen Kirchenlieder, als der Choräle vor der Kirchenverbesserung. Es giebt ihrer darunter von älteren und jüngeren Tonsetzern, aus dem ersten Jahrhundert derselben, aus dem Kirchen-Gesange der böhmischen Brüder, und wir finden in ihnen calvinische Psalmen-Weisen, so wie die bedeutendsten Melodien des 17. Jahrhunderts.**)

Bach gestaltete, was er schuf, zum Besonderen. Zu seinen Cantaten und sonstigen Kirchenmusiken

---

*) Die Musikalische Correspondence (aus Speyer) von 1792 sagt in Nro. 6 S. 41 über diese Choräle:

„Der selige Sebastian Bach machte sich ein Choral-Buch für seinen eigenen Gebrauch, welches sein Sohn C. P. E. Bach nach dessen Tode drucken liess, und das für Kenner der Harmonie einen grossen Werth hat. Da aber nur wenige Organisten im Stande sind, von diesen herrlichen Chorälen öffentlichen Gebrauch zu machen, so hat es immer geheissen: sie wären zu gelehrt, die Gemeinden könnten sie nicht mitsingen, — und kurz, die Gemeinden wurden vorgeschoben, um die Untüchtigkeit der Organisten zu decken. Wir sind nun aus mannigfaltigen Erfahrungen überzeugt, dass die gelehrte Bearbeitung der Bachischen Choräle mit dem andächtigen Gebrauch derselben sehr wohl bestehen könne, wenn sie nur gut gespielt werden.

**) v. Winterfeld a. a. O. S. 299.

konnte er den allgemeinen Inhalt der Choral-Melodie nicht brauchen. Er musste diese so umgestalten, wie sie in dem gegebenen Moment ihm passte. Dies that er vermittelst der harmonischen Bearbeitung, durch die er die Melodie mit der besonderen Strophe des Textliedes, zu der sie gesungen werden sollte, in Uebereinstimmung setzte. Er liess freilich der Oberstimme den eigentlichen Cantus firmus. Aber der Ausdruck wurde durch die Behandlung der übrigen Stimmen so verändert, wie der Text es eben erforderte. Nur auf diese Weise sind die Bach'schen Choral-Bearbeitungen überhaupt verständlich. Ohne sie erscheinen sie sonderbar, nicht selten voll von harmonischen Künsteleien. Die Ausdrucksfähigkeit dieser Choräle tritt in wahrhaft überraschender Weise erst dann hervor, wenn der Musik die richtigen Textworte unterlegt werden, was in den Bearbeitungen nicht überall der Fall ist, da hier meist die erste Textstrophe des ursprünglichen Kirchenliedes angegeben ist.*)

Aus dem Vorangeführten erklärt sich auch, warum sich diejenigen Choräle, welche Bach in seiner ersten Periode vor 1717 geschrieben hat, so wesentlich von den späteren unterscheiden. „Sie sind noch einfacher in der Harmonie, die melodische Belebung der Mittelstimmen fehlt. Der Choral ist oft seltsam rhythmisirt.“**) In den späteren Perioden erscheint Alles vollendeter, die Führung der Stimmen sicherer, gesanglicher, der Rhythmus natürlicher. Es ist dies eine nothwendige Folge der veränderten Bestimmung der Choräle, welche

*) Wie sehr der specielle Ausdruck für die besondere Bedeutung der Choral-Worte bei Bach in vorderster Linie stand, ergiebt sich beispielsweise aus dem früher erwähnten Schreiben J. G. Ziegler's vom 1. Februar 1746, in welchem er sagt: Was das Choralspielen anbetrifft, so bin ich von meinem annoch lebenden Lehrmeister, dem Herrn Kappellmeister Bach, so unterrichtet worden: Dass ich die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte spiele.

**) Mosewius, J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choral-Gesängen. S. 7.

eben nicht mehr dem Gemeindegesange angepasst sein sollten.

C. F. Becker hat die Mehrzahl der Bach'schen Choräle zusammengestellt und neu herausgegeben. Sein Choralbuch, welchem mehrere Auflagen zu Theil geworden sind, enthält 371 Nummern, unter diesen nicht weniger als 222 verschiedene Kirchenlieder. Viele derselben sind doppelt und dreifach, manche sogar bis zu 4, 5, ja 6 mal verschieden gesetzt, wie es eben das Bedürfniss erfordert hatte.

Wir finden unter dieser grossen Zahl von Chorälen nur einen einzigen fünfstimmigen: „Welt, ade, ich bin dein müde", und dieser Choral ist nachweislich nicht von Bach, sondern von Rosenmüller. Doch hat ihn Bach in der Cantate: „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende" unverändert benutzt. Ausserdem findet sich noch in der Cantate: „Wer mich liebt, wird mein Wort halten", ein fünfstimmiger Choral ohne Instrumental-Begleitung vor: „Komm heiliger Geist, Herr Gott", welcher in der obigen Choral-Sammlung nicht vorkommt.

Betrachtet man die Fülle von Arbeit und sorgsamer Ueberlegung, von Ausdruck und tief religiösem Gefühl, welche uns in diesen Choral-Bearbeitungen entgegen tritt, und blickt man zugleich auf den Ernst, den der grosse Meister diesen, dem äusseren Umfange nach kleinen Aufgaben gewidmet hat, so wird man, wie bei den meisten Bach'schen Werken, von ehrerbietiger Bewunderung erfüllt werden. Bach schrieb freilich nicht um Geld, um äusseren Gewinnes oder um der Ehre willen. Er schrieb, wo er nicht zum Nutzen der lernbegierigen Jugend arbeitete, wie alle seine Werke bezeugen, „dem höchsten Gotte zu Ehren". Wo hätte er diesem seinem innersten Triebe mehr Genüge leisten können als im Choral, der ihn so recht eigentlich auf dasjenige Feld seiner Thätigkeit führte, auf welchem er heimisch war wie wenige.

Nach den heutigen Begriffen und von dem Standpunkt unserer Zeit aus betrachtet ist der Choral ein, unseren besonderen Lebensbedingungen fernstehendes, nur dem Sonntage in der Kirche angehöriges Erbauungslied, dessen Wesen sich wieder von uns entfernt, so bald wir, das Gesangbuch unter dem Arm, das Gotteshaus verlassen. Zur Zeit Bach's war dies, mindestens in Deutschland, anders. In dem allgemeinen Wesen jener ganzen Zeitperiode brauste der Strom des äusserlich Anregenden (wir reden nicht von den an den Höfen hervortretenden Gegensätzen, welche eben ihre tiefen Schlagschatten nur ausnahmsweise in die Kreise des bürgerlichen Lebens herüberfallen liessen) weniger heftig an den Menschen vorbei. In der mehr nach innen gerichteten subjectiv strebenden Richtung der Charaktere, in der weniger verallgemeinten Vorbildung für die Kunst, sowie in der geringeren Verbreitung derselben, in dem Mangel idealistischer Principien welche jetzt so viel breiter hervortreten, in all dem lag ein nothwendiger Factor für die grössere Geltung des Chorals, als des allgemeinen Erbauungsliedes, als Trost und Zuflucht für bedrängte Herzen.

Die Musik insbesondere war zu jener Zeit noch in keiner Weise geworden, was sie jetzt ist, Gemeingut der Nation. Sie wurde fast nur von Musikern getrieben. Das deutsche Lied, wie wir es jetzt kennen, hatte noch kaum in seinen ersten embryonischen Gestaltungen in die Welt geblickt. Das französische Couplet war noch nicht erfunden. Die Oper existirte zwar schon in aller Pracht der decorativen Ausstattung und mit dem ganzen Reiz jenes sinnlichen Virtuosenprunks, in dem beispielsweise Hasse und seine berühmte Gattin Faustina in Bach's unmittelbarer Nähe zu Dresden wirkten. Aber Eigenthum weiterer Kreise war sie noch nicht geworden. Sie war fürerst vorzugsweise noch ein Unterhaltungs- und Reizmittel für die prunkliebenden fürstlichen Höfe. Das deutsche

Schauspiel lag in den Wehen, in denen es sich aus der Versumpfung der Haupt- und Staats-Action und der Hanswurstiaden zu einer gewissen Selbständigkeit heraus zu arbeiten bemühte. Aber es war eben noch nicht fertig geworden. Das grosse Publikum nahm an demselben wohl nur einen sehr untergeordneten Antheil.

So war das Gemüth der grossen Mehrzahl der Menschen in Deutschland noch mehr nach innen gerichtet, als dies jetzt der Fall ist. In den bürgerlichen Kreisen, zumal der evangelischen Confessionen, lebte ein tief ernster, religiös christlicher Sinn. Die Religion wurde nicht als ein Aeusseres behandelt. Der eigentliche Pietismus späterer Tage, der die Religion zum Deckmantel ehrsüchtiger oder eigensüchtiger Bestrebungen macht und von dem christlich frommen Eifer vergangener Zeiten und Jahrhunderte die Formen borgt, war in dem heutigen Sinne noch nicht vorhanden. An seiner Stelle stand, mit einer gewissen Berechtigung, die Orthodoxie. Sie war es, welche die durch lange Kriege und durch die sonstigen kirchlichen wie bürgerlichen Kämpfe gelockerte religiöse Gemeinschaft mit festen, oft starren Banden zusammenhielt. In den kirchlichen Zuständen dieser Art hatte der Choral seine organischen Wurzeln geschlagen. Er gehörte dem inneren Leben des Hauses und der Familie an. So wurde er verstanden und geübt, nicht bloss beim Gottesdienst, nein, gerade im Hause war seine Stelle „bei der Arbeit, vor und nach dem Essen, des Morgens und des Abends, in der Kinderstube, auf der Reise, überall, wo das fromme, gläubige Gemüth den Drang in sich fühlte, sich im Gebete zum Herrn zu erheben, zu Lob und Dank, oder zur Bitte um Hilfe und Beistand".*) Es war dies die Musik, die im Hause getrieben wurde. Die Choral-Melodien fanden sich in

*) v. Tucher, Kirchen-Gesänge und geistliche Lieder. Leipzig 1848.

den Gesangbüchern eingedruckt. Jedes Gemeindeglied konnte sie singen. So war der Choral der grossen Allgemeinheit der Menschen kein fremdes Element, so kannte man ihn, und wenn man ihm in der Festmusik der Kirche ausserhalb des Gemeindegesanges wieder begegnete, so begrüsste man ihn, so freute man sich an ihm, wie man sich an einem Freunde und alten Bekannten freut, zumal wenn dieser nicht im Alltagskleide, sondern in dem Festgewande und im Glanze eines künstlerisch wohlthuenden Schmucks dahertritt.

Dass diese Voraussetzung nicht als leere Phantasie oder poetische Floskel zu betrachten ist, wissen wir bestimmt. Denn man kann es unter Anderem als gewiss annehmen, dass die in den Johannes- und Matthäus-Passionen von Bach zahlreich eingefügten Choräle neben anderen sachlichen und künstlerischen Zwecken die besondere Aufgabe hatten, der zuhörenden Gemeinde die Möglichkeit zu gewähren, in die Melodie mit einzustimmen und so sich an der Ausführung der Kirchenmusik unmittelbar zu betheiligen.

So hatten die Choräle in den Bach'schen Kirchenwerken eine ganz besondere Bedeutung. Sie waren ein Band, welches die Gemeinde als solche im Grossen und Ganzen mit den tief ernsten Kunstwerken verband, welche ihr zur Ehre Gottes und zur höheren Erbauung der Gemüther an Sonn- und Festtagen in der Kirche dargeboten wurden. Darum die grosse Vorliebe, welche Bach für ihre Anwendung offenbar gehabt hat und die ausserordentliche Sorgfalt, welche er auf ihre oft so verschiedene Ausarbeitung, je nach der Stelle, welche sie einnahmen, und je nach den besonderen Textesworten, die ihnen unterlegt werden sollten, verwendet hat. So kann Riehl mit vollem Rechte von ihnen sagen: „Die Choral-Melodien, diesen unerschöpflichen Schatz ächter Frömmigkeit und Poesie, hat der Meister zu einer Reihe von Gebilden verwendet, deren äussere

Mannigfaltigkeit und inneren Reichthum wir nicht genug zu bewundern vermögen."

Bach hatte das System der alten Kirchen-Tonarten, wenngleich schon von bedeutenden Musikern, stark in Zweifel gestellt*) und mit Geringschätzung behandelt, doch noch in seiner vollen Bedeutung vorgefunden und dasselbe auch vielfach in Anwendung gebracht. Dies erkennt man leicht aus seinen Katechismus-Gesängen.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob die Theorie von dem Charakter und selbständig wirkenden Klange der alten Kirchen-Tonarten eine durchaus begründete war.**) So sehr dieselben unvollkommen waren und durch die Zeit und die fortschreitende Entwickelung der Tonkunst überholt worden sind, so wenig kann man in Abrede stellen, dass der religiös christliche Ausdruck der Traurigkeit, der Zuversicht, der Fröhlichkeit bei strenger Anwendung der passenden Tonart in den Kirchenliedern bemerkbar wurde, und dass dieser Charakter sich bei einer Veränderung dieser Tonart verlor. Freilich würde noch eine ganz besondere musikalische Empfindlichkeit dazu gehören, wenn man mit Bach's ausgezeichnetem Schüler Kirnberger behaupten wollte, dass die Vernachlässigung der Kirchen-Tonarten dahin führen werde, dass man Choral-Melodien in nichts mehr von weltlichen Gesängen werde unterscheiden können.

Aber, wie dem auch sein mochte, Bach war nicht der Mann, der sich einem überkommenen System ge-

---

*) Mattheson in seinem forschenden und beschützten Orchester.

**) Es ist von einer Musik-Zeitung (Allgemeine Leipziger Musik-Zeitung. Jahrgang 1865. Nro. 38) tadelnd hervorgehoben worden, dass über dies Verhalten Bach's zu den alten Kirchentonarten nicht mehr gesagt worden. Ueber die Kirchentonarten ist in der That so viel verhandelt und geschrieben worden, dass die Mehrzahl unsrer Leser uns gewiss Dank wissen wird, wenn wir sie mit diesem trocknen Stoffe so viel als möglich verschont haben.

beugt hätte, wo dasselbe seinen künstlerischen Zwecken nicht entsprechen wollte. Er benutzte, was ihm überliefert war, an seiner Stelle und mit Maass, aber er ordnete es derjenigen Wirkung unter, die er durch die Composition hervorzubringen beabsichtigte. Dies spricht sich in Bezug auf die alten Kirchen-Tonarten besonders in seinen Chorälen aus. So finden wir in der Harmonie des Chorals: „Das alte Jahr vergangen ist", ungeachtet der strengen äolischen Tonart, bald die kleine bald die grosse Sexte und Septime angebracht, und es ist zweifellos, dass dadurch die Melodie fliessender und wohlthuender geworden ist, als sie bei ausschliesslicher Anwendung der Kirchentöne hätte werden können. In seinen Passions-Musiken hat Bach bei Behandlung der Choräle die alten Tonarten vielfach verwendet, Auch hier ist es offenbar, dass diese freie Art der harmonischen Behandlung die vollkommenste ist, weil sie das Ohr nicht wider Willen und am unrechten Platze in die steife Form eines, nach vielen Seiten hin veralteten Systems zwängt, während es die Vorzüge desselben nicht aufgiebt. Sehr treffend sagt Mosewius in seiner Besprechung der Matthäus-Passion: „Wir müssen darin Bach's grosses Kunst-Genie bewundern, dass er nicht nur alle vorhandenen Mittel, alte und neue, zum Ausdruck seiner musikalischen Anschauung verwandte, sondern dass er seiner Zeit um ein Jahrhundert vorauseilte, Mittel und Wege zur Objectivirung seiner Ideen erfand und mit dem Bestehenden, wie keiner vor ihm, in Verbindung zu bringen wusste."

So konnte auch Zelter in seinem Briefwechsel mit Göthe (Bd. III. S. 424) mit Recht aussprechen, dass die ächte Tradition der Kirchentöne sich von Luther bis auf J. S. Bach fortgepflanzt habe.

Es ist bereits angedeutet worden, dass der Ausdruck in der Harmonie der Choräle Bach's seine ganz besondere Berücksichtigung gefunden habe. Es ist

dies nicht nur etwa in der allgemeinsten Bedeutung des Worts zu verstehen. Vielmehr ist dieser Ausdruck überall ein specieller, tief empfundener, und zwar nicht bloss in der harmonischen Bearbeitung des Chorals im Allgemeinen, sondern ganz besonders auch in der Durchführung der einzelnen Stimmen. Wer die Mittelstimmen und den Bass der Bach'schen Choräle zum Gegenstande seiner Aufmerksamkeit macht, der wird mit Erstaunen bemerken, in welcher selbständigen Reinheit der Melodie, des Gesanges und der Ausdrucksfähigkeit diese sich bewegen, ohne dadurch nur im Geringsten aus der Gesammtwirkung herauszutreten.

Insbesondere ist es der Tenor, dem er die vorzügliche Belebung des Ausdrucks zuzuertheilen geliebt hat und dessen höhere Töne zur Belebung der Harmonie angewendet werden.

Es war der allgemeine und durchgreifend gültige Charakter der Bach'schen Choräle, den wir darzustellen uns bemüht haben. Das Einzelne ist bei Gelegenheit der Besprechung der Cantaten, Motetten, Passions-Musiken etc. hervorgehoben worden.

Manche der Bach'schen Compositionen ähnlicher Art mögen, wie so vieles seiner Werke, verloren gegangen sein. Aber aus der grossen Anzahl dessen, was übrig geblieben ist, erkennt man mit Bewunderung den unermüdlichen Fleiss des grossen Tonsetzers und sein ernstes Streben, der Kunst, der er diente, im weitesten Maasse nützlich zu sein.

Wohl wusste er, dass er dadurch auch zugleich „dem höchsten Gott zu Ehren“ arbeitete.

F.

Die lateinischen kurzen Messen.

Es ist bereits oben der beiden Sätze Erwähnung gethan worden, welche Bach als sogenannte „kurze Messe“ im Jahre 1733 dem Kurfürsten Friedrich August von Sachsen bald nach dessen Thronbesteigung überreicht hatte.

Wir kennen von seiner Hand noch eine Anzahl anderer solcher Messen und Messensätze, nämlich:

1. Die vier kurzen vierstimmigen Messen in F-dur, A-dur, G-moll und G-dur.
2. Eine kurze Messe für 5 Stimmen in E-moll.
3. Eine „Kyrie und Gloria“ für 4 Stimmen und Instrumente in C-moll.
4. Ein vierstimmiges Kyrie mit Streich-Quartett und Orgel in A-moll.
5. Ein vierstimmiges Kyrie in F-dur.
6. Eine vierstimmige kurze Messe in C-dur.
7. Ein Offertorium: Dona nobis pacem, aus der Cantate: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich daher“ übertragen.
8. Eine vierstimmige Messe in G-moll mit 2 Violinen, 2 Posaunen und Grundbass.
9. Ein anderes vierstimmiges Kyrie mit Streich-Quartett.
10. Eine dreichörige Messe in G-dur.

Die unter 2 bis 9 bezeichneten Werke sind hinsichtlich ihrer Abstammung von Bach nicht durchweg unzweifelhafter Natur. Wir werden später auf sie zurückkommen.

Eine zwölfstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester, welche lange Zeit Bach zugeschrieben worden war, hat sich bis jetzt nicht als von ihm componirt erwiesen, wenn auch die Handschrift vom Gloria ab die seine ist. Sie scheint eine Arbeit von Lotti zu sein, und ist, wie eine andere Lotti'sche Messe, in der

Bach's Handschrift gleichfalls erst in der zweiten Hälfte des Werks beginnt, wohl in die Kategorie derjenigen Werke zu setzen, von welchen er sich zum eigenen Studium und Besitz, sowie zur Verwendung bei der Kirchenmusik Abschrift gefertigt hat.

Von allen diesen Tonwerken ist die Zeit ihrer Entstehung unbekannt geblieben. Da sie aber für die Liturgie der lutherischen Kirchen zu Leipzig bestimmt gewesen zu sein scheinen, auch die unter Nr. 1 genannten 4 Messen, wie wir sogleich sehen werden, zum grossen Theile aus Sätzen zusammengestellt sind, welche den Kirchen-Cantaten Bach's entnommen waren, so wird die Annahme nicht ungerechtfertigt sein, dass diese in die mittlere Zeit der Amtsführung Bach's an der Thomas-Schule, also etwa in die Jahre von 1730 bis 1740 fallen mögen, während die übrigen von 2 ab genannten Arbeiten, soweit sie wirklich von Bach componirt sein sollten, einer früheren Zeit seiner Thätigkeit als Tonsetzer angehören würden.

Indem wir uns zunächst den zuerst genannten 4 kurzen Messen zuwenden, ist es als eine besonders hervorzuhebende Eigenthümlichkeit derselben zu bemerken, dass in ihnen Stücke aus Bach's Kirchen-Cantaten, und zwar in so ungewöhnlicher Menge verwendet sind, dass beispielsweise die Messe in G-moll ganz, andere zum weit überwiegenden Theile aus solchen zusammengesetzt sind.

Es entsteht hier die Frage, ob die zu diesen Messen benutzten Cantatensätze bei deren Composition schon vorhanden gewesen seien, oder ob Bach nicht zuerst die Messen componirt und dann einzelne Theile derselben zum Gebrauche der Kirchen-Cantaten umgeschrieben haben könne?

In positiver Weise lässt sich diese Frage für die 4 kurzen Messen nicht, sondern nur für einige, der der grossen Messe in H-moll angehörigen Sätze entscheiden. Denn im Allgemeinen wissen wir weder,

wann die Mehrzahl der Cantaten, noch wann jene Messen entstanden sind. Indess sprechen doch Gründe allgemeiner Natur dafür, dass die bezüglichen Cantaten zuerst vorhanden gewesen und dass die genannten vier kurzen Messen erst später aus ihnen gebildet worden sein mögen. Diese Gründe liegen theils in dem Charakter der Musik, welcher sich von dem der Bach'schen Cantaten in nichts unterscheidet, theils darin, dass einzelne der in den Messen befindlichen Sätze Umbildungen erfahren haben, welche offenbar als Erweiterungen und Verbesserungen der Cantatensätze in ihrer ersten Gestalt betrachtet werden müssen, theils auch in dem seiner Zeit hervorgehobenen Umstande, dass Bach sogleich vom Antritt seiner Amtsstellung zu Leipzig ab begonnen hat, seine grosse Sammlung von Kirchen-Cantaten für alle Sonntage des Jahres zu setzen, dass er fünf Jahrgänge mit denselben angefüllt hat und dass er zu der im Interesse des Gottesdienstes weniger dringenden Composition der Messen muthmaasslich erst übergegangen ist, nachdem für jenes näher liegende Bedürfniss im Wesentlichen gesorgt war. Denn der Gebrauch der lateinischen Messen war, wie wir in der liturgischen Ordnung des Gottesdienstes zu Leipzig gesehen haben, zwar dort eingeführt, aber die Figural-Musik, welcher die Kirchen-Cantaten angehörten, stand in vorderer Linie.

Die zum Gebrauch der oben genannten kurzen Messen verwendeten Cantatenstücke sind nun folgende:

a. in der Messe in F-dur die Sätze.

1. Qui tollis (Arie für Sopran) und
2. Quoniam tu solus (Arie für Alt) aus der Cantate: „Herr deine Augen schau'n nach dem Glauben."
3. Der Chor „cum sancto spiritu" aus der Cantate: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes."

b. in der A-dur-Messe.

4. Das Kyrie aus dem Bass-Solo der Pfingst-Cantate: „Halt im Gedächtniss Jesu Christ."
5. Qui tollis (Arie für Sopran) aus der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sey."
6. Quoniam tu solus (Arie für Alt) aus der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn und Schild".

c. in der G-moll-Messe.

7. Das Kyrie aus der Cantate: „Herr, deine Augen schau'n nach dem Glauben."
8. Das Gloria aus der Cantate: „Alles nur nach Gottes Willen."
9. Das Gratias (Arie für Bass) aus der Cantate: „Alles wartet nur auf dich."
10. Das Domine fili (Arie für Alt) aus derselben Cantate.
11. Das Qui tollis (Arie für Tenor) aus der Cantate „Gott versorgt."
12. Das Cum sancto spiritu, wiederum aus der Cantate: „Alles wartet nur auf dich."

d. in der G-dur-Messe.

13. Das Kyrie aus der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei."
14. Das Gloria aus der Cantate: „Gott der Herr 'ist Sonn' und Schild."
15. Das Gratias agimus (Arie für Bass) aus der Cantate: „Warum betrübest du dich mein Herz."
16. Das Domine Deus (Duett für Sopran und Alt) aus der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn und Schild."
17. Das Quoniam tu solus (Arie für Tenor) aus der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht."

Es würde irrthümlich sein, wenn man glauben wollte, dass Bach, indem er auf diese Weise bereits vorhandene Tonstücke zu den kurzen Messen benutzte,

diese als von untergeordneter Bedeutung und des besonderen Schaffens nicht werth gehalten habe.

Von der grossen Messe in H-moll, diesem Riesenwerke von so wunderbarem Reichthum und so grossartiger Conception, wie sie nur je der Feder eines Kirchen-Componisten entflossen ist, würde man dies gewiss nicht zu behaupten wagen. Und doch hat der grosse Meister auch in ihr, wie wir hier sogleich vorweg hervorheben wollen, Stücke aus seinen Cantaten verwendet. Es sind dies:

18. Das Gratias und dessen Wiederholung als: „dona nobis pacem" am Schlusse der Messe aus der Cantate zur Leipziger Rathswahl (1731).
19. Das Crucifixus aus der Cantate: „Weinen und Klagen."
20. Das Osanna aus der: Cantata gratulatoria in adventum regis (1734).
21. Das Agnus Dei aus der Cantate: „Lobet Gott in seinen Reichen."
22. Das Qui tollis aus dem Einleitungs-Chor der Cantate: „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei."

Gewiss ist es seine Absicht gewesen, in den kurzen Messen Tonstücke von selbständiger Bedeutung und von wirksam musikalischem Werthe zu schaffen. Auch haben wohl die Cantaten, welchen er jene zahlreichen Sätze entnommen hat, für kirchliche Zwecke nicht weiter als verwendbar betrachtet werden sollen. Nur etwa bei der zu Nr. 20 bezeichneten Cantata gratulatoria würde eine solche Voraussetzung zutreffend erscheinen können.

Doch wird sich in jedem Falle sehr schwer feststellen lassen, nach welchen Grundsätzen Bach hier verfahren habe. Um einem Ideen-Mangel abzuhelfen, oder um schnell ein Kirchenstück in der Form der kurzen Messen herstellen zu können, wird es schwerlich geschehen sein. Dagegen spricht jene Ueberfülle

von Gedanken und seine an das Unglaubliche grenzende Productionskraft, welche wir nach allen Seiten hin übersprudeln sehen, und welche es ihm ja beispielsweise möglich gemacht hatte, die Cantata gratulatoria in drei Tagen zu componiren, einzustudiren und aufzuführen (siehe Seite 169. II.). Dagegen spricht auch die Umbildung der Cantaten-Sätze selbst, welche immer nicht ohne Schwierigkeit, in einzelnen Fällen, z. B. in dem Kyrie und dem Qui tollis der A-dur-Messe, einem völligen Neuschaffen gleichkam und eine grosse und sehr mühsame Arbeit erfordert hat.

Sein Verfahren steht im übrigen keineswegs vereinzelt da. Wir haben ähnliches im Weihnachts-Oratorium gefunden und werden einer Arie aus der Cantate „Phöbus und Pan" in der „Bauern-Cantate" wieder begegnen, so wie wir auch einzelne seiner Instrumental-Compositionen in verschiedener Weise verwendet finden. Ebenso wissen wir, dass einzelne Chöre der Cantate: Eine feste Burg in das lateinische übertragen worden sind und dass das Offertorium Dona nobis pacem nichts ist, als eine lateinische Version der Cantate: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin." Wir finden den, dem Magnificat angehörigen Satz „Virga Jesse" in der Cantate: „Unser Mund sei voll Lachen" wieder und sehen zahlreiche Gelegenheits-Cantaten, beispielsweise die Glückwunsch-Serenade „Durchlauchtigster Leopold", in Kirchen-Cantaten verwandelt.

Auch andere Tonsetzer haben in ähnlicher Weise, wenn gleichwohl nicht in dem hier bemerkten Umfange, dieselben Gedanken mehrfach dargestellt. Wir mögen hier nur an Mozart in seinen Instrumental-Werken, an Händel in unzähligen seiner Werke, unter Anderen in der schönen Arie des Rinald „Lascia chio pianga", welche in seiner ersten Oper Almira als Sarabande erscheint, sowie in dem Triumphliede „Seht er kommt" erinnern, ferner an Gluck, welcher einen

Chor der „Alceste“ dem „Demophon“, die Scene der Furie des Hasses in der Armida aber in den Haupt-Gedanken derselben Oper entnommen hat und der den Chor der griechischen Frauen im ersten Act der „Iphigenia in Aulis“ in der „Iphigenia in Tauris“ wieder erscheinen lässt. Bach war ein sehr gewissenhafter ernster Mann, der schwerlich ohne besondere Veranlassung in so auffallender Weise gerade bei einer besonderen Art von Tonwerken, wie geschehen, verfahren sein wird. Dennoch ist diese Weise, ganze Tonstücke durch Umarbeitung aus bereits vorhandenen Compositionen zusammen zu stellen, schwer erklärlich. Dazu kommt, dass er, so sehr anerkannt werden muss dass ein Theil der aus den Cantaten übernommenen Musikstücke durch die stattgehabte Umbildung vervollkommnet worden ist, doch hiebei, wie wir später sehen werden, nicht überall ganz glücklich war. Wir müssen daher diese Erscheinung als eine, aus dem Wesen Bachs hervorgegangene Thatsache hinnehmen, ohne sie vollständig erklären zu können.

Die kurze Messe enthält die zwei Theile des Bitt- und Lob-Opfers, jenes durch das dreifache Kyrie, dieses durch das Gloria in excelsis repräsentirt. Luther hatte in seiner Schrift über: „Die Weyhe der Mess und die genyssung des Hochwürdigen Sacraments“ (1524 zu Wittenberg gedruckt) ausdrücklich ausgesprochen, dass die gereinigte Kirche sich im Kyrie und in dem Englischen Psalm (dem Gloria) dem Gebrauch der alten Kirche anschliessen solle, während er die Idee des Opfers und den Mess-Canon als schriftwidrig aus ihm verbannt wissen wollte.*)

*) Quantz in seinem „Versuch über die Art die Flöte zu spielen“ (Hauptst. VIII. § 20) rechnet das Kyrie und Gloria als einen Theil der Messe ausdrücklich zu den bei der Kirchenmusik der Protestanten vorkommenden Musikstücken. Eben dahin gehören nach ihm auch das Magnificat (siehe weiter unter Lit. H) das Te Deum, die Psalmen und die Oratoria.

Jedoch sollte jedes Kyrie, wie er in der anderen Schrift „Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts" (1520 zu Wittenberg erschienen) verlangt, nicht dreimal wiederholt, sondern nur einmal gesungen werden. So gab es eine lutherische Messe im eigentlichen Sinne des Worts. Dem entsprechend finden wir auch in der liturgischen Einrichtung der St. Nicolai- und St. Thomas-Kirche zu Leipzig das Kyrie und Gloria mit der Bemerkung aufgeführt: „Wenn Musik ist wird musicirt." Es kann hiernach wohl angenommen werden, dass eine eigentliche und dringende Nothwendigkeit, diese beiden Stücke in musikalischer Form darzustellen, nicht vorgelegen habe, dass aber Bach, dem seine früheren Arbeiten in dieser Richtung nicht genügt haben mögen, und der nebenbei die vollständige Regulirung der Kirchenmusik für seine unmittelbare Lebensaufgabe erkannt hätte, durch die Zusammenstellung resp. Composition seiner kurzen Messen die Möglichkeit hat schaffen wollen, die musikalischen Theile der liturgischen Feier ganz zu vervollkommnen.

Im Allgemeinen waren diese lateinischen Messen nicht der Boden, auf welchem er sich mit der vollen Freiheit seiner erhabenen Gedanken bewegen konnte. In seinen übrigen Kirchenstücken hat er sich auf den evangelischen Cultus der Zeit gestützt, das Schriftwort und das Gebet mit der Predigt und dem Evangelio des Tages in Verbindung gebracht, und so auf die Kirchen-Gemeinde im Sinne seines Glaubens einzuwirken gesucht. Die ihm eigenthümliche Gabe, aus dem gegebenen Texte eine Besonderheit zu gestalten, in der Verschmelzung von Wortlaut, Wortsinn und Musik eine gewisse Unabänderlichkeit des Gegebenen darzustellen, führte seine deutschen Kirchentonwerke auf jene seltene Höhe, auf der wir sie, abgeschlossen von jedem anderen, ähnlich Geschaffenen, bewundern.

In diesen, obwohl für den lutherischen Gottes-

dienst bestimmten Messen aber bewegt er sich wie auf fremdem Boden. Es waren liturgische Formeln, welche, aus dem römisch-katholischen Cultus übernommen, der innerlichen Nothwendigkeit für den protestantischen Gottesdienst entbehrten, Symbole allgemeinen kirchlichen Inhalts, welche eben deshalb nicht jene charakteristische Färbung erhalten konnten, die Bach seinen übrigen Kirchencompositionen verliehen hat.

Auch der im Allgemeinen nicht zu verkennende Unterschied zwischen den, dem katholischen Cultus angehörigen Musiken und der protestantischen Kirchenmusik lässt hier seine Einwirkung bemerkbar werden.

Die katholische Kirchenmusik ist auf die innere Gefühlsrichtung, auf Anregung der Phantasie berechnet. Die Kunst erscheint in ihr als ein objectiv erhabenes Mittel, nicht eine andächtige Stimmung herbeizuführen, sondern jenen mystischen Reiz auszuüben, in welchem die sich vor Gott beugende Seele dem Glauben an das Wunderbare, Geheimnissvolle der Religion offen ist.

Daher ist in allen, dem katholischen Cultus angehörigen Kirchenmusiken der Charakter des christlichen Dogmas in Formen dargestellt, welche, wie ernst und streng sie an sich sein mögen, doch eine gewisse Zugänglichkeit für die grössere Menge der katholischen Kirchen-Gemeinde bewahren.

Ein anderes ist es mit der Musik für die protestantische Kirche. Das unbestimmte Gefühl, die Mystik des Religions-Cultus muss bei ihr in den Hintergrund treten. Der Glaube steht hier nicht auf der Basis des Geheimnissvollen, sondern des verkündigten Wortes. Glaube, Zuversicht, Kraft leben in ihr. Diese treten theils in dem Kirchenliede, theils in der contrapunktischen Behandlung der dem liturgischen Theile des Gottesdienstes angehörigen Musik hervor. Die Choräle sind in harmonischer Beziehung streng geformt, fest gegliedert. Die Melodie derselben ist ernst, oft herbe. Harmonie und Melodie sind der Grundstim-

mung des kirchlichen Gedankens, den sie darstellen sollen, untergeordnet.

Dieser unterscheidende Charakter tritt in den unserer Betrachtung vorliegenden kurzen Messen klar und deutlich hervor. Aber es tritt in ihnen auch noch das besondere der Bach'schen Conceptionen hinzu, jene Subjectivität, welche bei der zuhörenden Kirchen-Gemeinde eine gewisse Empfänglichkeit für die Tendenzen der Composition voraussetzt und ein specielles Eingehen in dieselben erfordert.

Dazu kommt, dass die bezeichneten Tonwerke, wesentlich aus schon vorhandenen protestantischen Kirchenmusiken entnommen, aus Veranlassung des Textes und der ihnen zu Theil gewordenen Umarbeitungen ihren ursprünglichen Charakter nicht in dem Maasse haben abstreifen können, um nicht alsbald im Wesentlichen als protestantische Kirchenmusik erkannt zu werden. Vielleicht lag es gerade in der Absicht des Tonsetzers, diese der Liturgie seiner Kirche angehörigen Messen von dem Charakter des römischen Cultus fern zu halten.

Wenn dies in gewissem Sinne für durchaus correct erachtet werden muss, so ist doch auf der anderen Seite nicht in Abrede zu stellen, dass durch diese Art der Darstellung der lateinischen Messen mindestens für die Auffassung der heutigen Zeit und unserer jetzigen kirchlichen Stimmungen eine gewisse Unsicherheit herbeigeführt wird, welche den aufmerksamen Zuhörer nicht recht zur Ruhe und Befriedigung gelangen lässt. Man ist gewohnt, diesen Stücken in anderer Umgebung und in weniger strengen Formen zu begegnen.

Wenn ein begeisterter Verehrer des grossen Tonmeisters*) in Bezug auf diese künstlerischen Un-

*) Dr. E. Krüger in Emden in seinem Aufsatz über protestantische und katholische Kirchenmusik. N. Zeitschr. f. Musik. 12. Bd. Th. 1. S. 206.

terschiede und weit über sie hinausgreifend wörtlich sagt:

„Es wäre ein höchster Standpunkt gedenkbar, auf welchem die Unterschiede der Confessionen verschwänden, und sich die höhere Einheit aus der Zusammenfassung der positiven Momente beider gestaltete. Angeborener Genius, günstige Verhältnisse, tiefste, selbst errungene Bildung könnten die grosse, Vielen unmöglich scheinende Versöhnung hervorrufen, in welcher die thatsächlich für immer geschiedenen Confessionen in einer idealen Annäherung sich begegneten, wo ohne die schlaffe Gleichgültigkeit einer bloss verständigen Toleranz die wahrhaft göttlichen Momente beider Kirchen als wechselseitig sich ergänzende erscheinen, um das eine Christenthum darzustellen etc.

Und dieses unbegreifliche Wunder ist erfüllet, längst vor hundert Jahren, durch den Dichter aller Dichter im Gebiete der Töne, durch den ewigen, wunderbaren Helden Sebastian Bach" etc.,

so hat hier eben eine Ueberschwänglichkeit der Auffassung stattgefunden, welche über das Ziel hinausschiesst und selbst auf dem beschränkteren Gebiete des confessionellen Gegensatzes in den beiderseitigen Kirchenmusiken nicht als zutreffend erachtet werden kann.

Bei der speciellen Betrachtung der genannten „kurzen Messen" in ihrer Besonderheit werden wir nicht zu lange verweilen.

In ihrer Allgemeinheit zeigt der strenge Styl, in dem sie geschrieben sind, nicht jenen, die Phantasie anregenden mystischen Charakter, jene schwungvolle heitere Pracht, welche den Messen der besseren katholischen Kirchen-Componisten eigen ist. Es ist der protestantische Geist des Meisters, welcher in ihnen hervortritt, ihre Form und ihr Wesen beherrscht, dieses für den lutherischen Dienst der Kirche stempelt. Das Concertirende der Arie bringt die ergreifende Wirkung

nicht überall hervor, die erwartet werden könnte, und der dogmatische Charakter ihrer ursprünglichen Bestimmung blickt oft genug unverkennbar durch die veränderten Worte und Sätze hindurch.

Jede dieser vier Messen besteht aus zwei Sätzen und verschiedenen Nummern, nämlich:

I. dem Kyrie, aus 3 Theilen (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison),

II. dem Gloria (Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam) mit dem

a. Domine Deus (Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens. Domine fili unigenite, Jesus Christe, agnus Dei, filius patris); ferner dem

b. Qui tollis (Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis); dem

c. Quoniam (Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe); und endlich dem

d. Cum sancto spiritu (Cum sancto spiritu in Gloria Dei patris. Amen.),

von denen die ad a. bis c. genannten Stücke meist als Soli behandelt sind.

I. Die Messe in F-dur.

Das Kyrie (in 3 Sätzen mit 2 Hörnern, 2 Oboen, Fagot, Streich-Quartett, Orgel) ist ernst und in strengem Contrapunkt gesetzt. Der den Hörnern und Oboen gegebene Cantus firmus (agnus Dei) beherrscht in einfacher Grösse, an einzelnen Stellen durch den Bass und das Fagott unterstützt, den Chor. Das Gloria erhebt sich in schwungvoller Melodie, von den, in den wechselnden Passagen des Hauptmotivs aufsteigenden, nicht ohne grosse Schwierigkeit zu executirenden

Hörnern und den Oboen getragen, — ein schöner, in grosser Breite durchgeführter Satz.

Das Domine Deus (Bass-Solo), vom Quartett begleitet, dessen erste Violine eine lebhaft figurirte Bewegung zeigt, ist weniger ansprechend, als die ihm folgende Sopran-Arie „Qui tollis“ mit dem obligat behandelten Oboen-Solo, in welchem Gefühl und Melodie mit grösserer Empfindung hervortreten. Auf gleicher Höhe steht die Alt-Arie „Quoniam tu solus“ mit dem schönen, in zarten Wendungen sich entwickelnden Violin-Solo.

Der fugirte Schlusssatz, cum sancto spiritu vereinigt in der vollen Meisterschaft Bach'scher Fugen Alles, wodurch der strenge Styl in Kirchenstücken solcher Art den Eindruck fester Grösse und Erhabenheit hervorruft.

II. Die Messe in A-dur.

Die Messe in A-dur zeichnet sich durch verhältnissmässige Einfachheit und melodisch rhythmische Behandlung aus. Es liegt in ihr eine, bis zu einem gewissen Grade heitere reine Grundstimmung, welche sich durch alle Sätze hindurchzieht, und von den Bach'schen Kirchenstücken am ehesten sich der Stimmung der Römischen Kirchenmusik annähern dürfte. Die Chöre sind mit zwei fast durchweg obligat behandelten Flöten, dem Streich-Quartett und der Orgel gesetzt. Der Eindruck der sanften Bitte ist in dem Kyrie A-dur Adagio $^3/_4$ vorherrschend, das sich in reichen Wendungen voller Grazie und Anmuth, mehr auf Melodie als auf kunstreiche Harmonie berechnet, entfaltet.

Recitativisch, in überaus edler Declamation treten in dem folgenden Christe eleison die vier Gesangsstimmen nach einander in fugirtem Satze ein. Langgehaltene breite Accorde des Streich-Quartetts ruhen

wie glänzende Wolken im Lichte göttlichen Glanzes über dem bewundernswerthen Satze derselben, dem durch die beiden Flöten die fünfte Stimme hinzugefügt wird.

Dieses Stück, eines der kunstvollsten und grossartigsten, die Bach je geschrieben, erinnert in unverkennbarer Weise an das vierstimmige Recitativ der sechsten Abtheilung des Weihnachts-Oratorii: „Was will der Feinde Schrecken nun?“*) erhebt sich aber über dieses durch die grössere Ausführung der Melodie und die edle elegische Färbung. Es ist ein flehendes Gebet des vor Christi in tiefster Zerknirschung sich hingebenden Herzens.

Voll von glänzendem Schwunge folgt der dritte Satz in einer kurz zusammengehaltenen Fuge.

Nach dem in drei Sätzen in reichem Wechsel der Empfindungen bearbeiteten Gloria bildet die feierliche Behandlung der Worte: „et in terra pax“ für Alt, „adoramus te“ für Bass, weiterhin in der Wiederholung für den Tenor gesetzt, endlich das gratias agimus einen edel wirkenden wohlthuenden Gegensatz.

Alle diese Nummern bewegen sich im Adagio $^3/_4$, von den beiden Flöten über dem Grundbass begleitet, deren punktirter Gang auf das Motiv des ersten Satzes zurückführt. Das Gratias, welches statt des ursprünglichen Bass-Solo der Cantate, als vierstimmiger Satz in die unverändert festgehaltene Instrumentirung eingefügt worden, ist mit der grössesten Meisterschaft zu einem vollständig veränderten und völlig selbstständigen Tonstück umgestaltet.

Zu den wenig anregenden Sätzen gehören die beiden Arien Domine Deus für Bass und Quoniam tu solus für Alt. Ihre contrapunktische Vollendung führt nicht über eine gewisse Abstraktheit des Grundtons hinweg. Wie ein leuchtendes Gestein erhebt sich

---

*) Siehe Seite 224.

aus der matten Einfassung derselben die Sopran-Arie: Qui tollis peccata. Von den zwei concertirenden Flöten und den all' unisono gehenden Violinen und Bratschen in dreistimmigem, zart melodischem Satze (ohne Bass) begleitet, tritt die Singstimme ausdrucksvoll und innig hervor. Es liegt in der schwermüthig sanften Haltung dieses schönen Stückes eine Weichheit und Hingebung, welche es den besten derartigen Tonschöpfungen Bach's anreihen.

Voll Feuer und in melodischer Pracht, unter den in glanzvollem Schwunge sich entwickelnden Passagen der Flöten und der Violinen schliesst das cum sancto spiritu diese Messe ab, deren Gesammteindruck, wenn man den Charakter im Allgemeinen anerkennen will, als ein in hohem Grade wohlthuender wird bezeichnet werden müssen.

III. Die Messe in G-moll.

Weniger bestimmt wäre dies, wie wir glauben, von der Messe in G-moll zu sagen.

Wir haben im Eingange gesehen, dass Bach alle sechs Nummern derselben aus den dort näher bezeichneten Kirchen-Cantaten entnommen hat. Schon aus diesem Grunde würde es schwer geworden sein, einen allgemeinen einheitlichen Charakter festzuhalten. Dass, wie behauptet worden, „die an's Wilde, Verzweifelnde streifenden Rufe dieser Messe eine auf's Höchste bedrängte, Verderben bedrohte Schaar vor Augen führen",*) hat uns nicht einleuchten wollen. Die complicirte Behandlung des Kyrie, neben der, der inneren kirchlichen Bedeutung dieses Satzes weniger entsprechenden Grundstimmung hat etwas Gezwungenes, unfertig Erscheinendes. Die Declamation des Christe eleison ist unnatürlich und geschraubt. Die Meister-

*) Lindner, „Zur Tonkunst". S. 180.

schaft des contrapunktischen Satzes führt über diese Bedenken nicht hinweg. Dass das Gloria in der G-moll-Tonart angestimmt und wesentlich in dieser durchgeführt wird, kann gleichfalls nicht zusagen.

Das Gratias (Bass-Solo, die 1. und 2. Violine all' unisono zu dem Grundbass) ist ohne hervortretendes Interesse, auch in einer weniger vollendeten Declamation behandelt, wie man solche bei Bach sonst gewohnt ist. Dasselbe lässt sich von der Alt-Arie: „Domine fili unigenite" (1. Oboe und Streich-Quartett) sagen, in welcher insbesondere die letzten Worte fast empfindungslos erscheinen.

Dieselben werden freilich gleich darauf in einem Tenor-Solo (zur concertirenden Oboe) wiederholt und es beginnt dieser Satz in grossartigeren Zügen. Indess wird dieser Eindruck in dem sich daran schliessenden kurzen Quoniam tu solus (3/8. un poco allegro) nicht aufrecht erhalten.

IV. Die Messe in G-dur.

Auch in der Messe in G-dur sind 5 Stücke, also die übergrosse Mehrzahl, älteren Cantaten-Werken entnommen.

Das Kyrie ist ein in vollendetem Contrapunkt und in merkwürdiger Umkehrung der Hauptmotive geschriebener Satz von ernst kirchlichem Inhalt. Eine gewisse Frische und Kraft der Empfindung tritt deutlich hervor.

Das „Christe" entwickelt eine sanfter erregte, edle Stimmung.

Beiden Sätzen gegenüber zeigt das Gloria, von dem Sopran und Alt in reich verzierten Gängen und anmuthig harmonischen Wendungen begonnen, einen lebendig fortstrebenden Charakter. Das Orchester (2 Oboen und Quartett) beginnt nach dem ersten Eintritt der Stimmen einen fugirten Satz, welcher weiter-

hin sich über den Singstimmen in dem „et in terra pax“ in Verbindung mit dem ersten Hauptmotive derselben fortsetzt, und dann, von dem Chor aufgenommen, in reicher Verarbeitung zum Schluss geführt wird.

Von den Solo-Sätzen

gratias agimus für Bass,

Domine Deus (Duo für Sopran und Alt),

Quoniam tu solus (für Tenor mit obligater Oboe)

ist nur das Domine Deus von mehr eingreifendem Interesse. Dasselbe enthält eine edle und gefühlvolle Cantilene. Die beiden Stimmen schreiten in wohlklingender Weise neben und mit einander her.

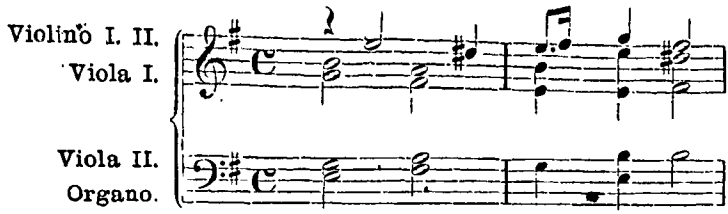
Lindner, in seiner Schrift „Zur Tonkunst“, Seite 126, verlangt, dass dies Stück von dem Chor, nicht durch Solo-Stimmen vorgetragen werde. Er sagt, es werde dadurch „zu einem der dramatischsten Chöre werden, zu einem leidenschaftlichen Rettungsrufe von rohster Gewalt bedrängter Weiber und Mädchen“.

Der Schlusschor „cum sancto spiritu“ gehört zu jener grossen Zahl contrapunktischer Meisterwerke, in welchen Bach seine unerreichte Fruchtbarkeit und Erfindungsgabe in der Behandlung und Verarbeitung eigenthümlich geformter Motive hervortreten lässt und zu den glänzendsten und edelsten Wirkungen emporhebt.

Gehen wir, ehe wir uns zu der „hohen Messe“ wenden, zu den übrigen, unter Bach's Namen auf uns gekommenen Messen zurück, so tritt auch in ihnen die allgemeine Grundstimmung des protestantischen Bewusstseins, wenn gleich nicht in so ausgeprägtem Charakter, hervor.

V. Die fünfstimmige Messe in C-moll.

Was zunächst die fünfstimmige Messe in C-moll, von 2 Violinen, 2 Violen, dem Bass und dem Grundbass begleitet, anbetrifft, so wird es uns schwer, zu



glauben, dass dieselbe nicht von Bach selbst herrühre. Rust in seiner Vorrede zum Magnificat (in der Bach-Ausgabe) schreibt dies Werk Johann Ludwig Bach aus Meiningen zu, weil sich am Schlusse der Partitur, die ihm vorgelegen hat, die Bemerkung findet: „Meiningen 16. July 1716. J. L. Bach.“ In der zu Berlin befindlichen Abschrift findet sich jedoch noch der Zusatz: „secundum autographum Sebastiani finitum die 31. Janr. 33.“

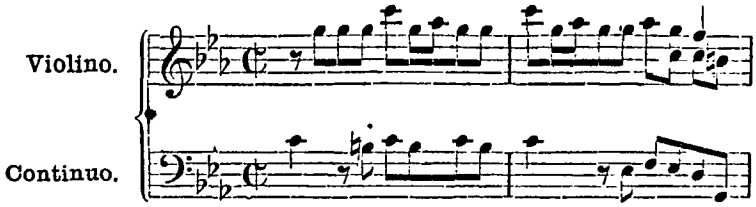
Dies dürfte wohl als ein Zeugniss gelten, dass dies schöne Werk, aus einer früheren Periode des Meisters herstammend, von seinem Vetter zu jener Zeit copirt worden sei. In jedem Falle wird die Conception desselben als seiner würdig betrachtet werden können, wenn schon nicht alle Theile auf der Höhe seiner vollendeten Kunstreife stehen mögen.

Im Gloria, einem vierstimmigen feurigen Chor, der zuerst vom Sopran und Alt angestimmt wird, beginnt der erste Sopran den Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ als Cantus firmus einzuführen, der dann durch alle folgenden Sätze hindurch unter den verschiedenen Formen und Wendungen, welche die Messe mit sich bringt, in glänzendster Weise durchgeführt wird.

Kaum ein Anderer als Sebastian Bach hätte einen solchen Gedanken fassen und in so vollendeter Art zur Ausführung bringen können.

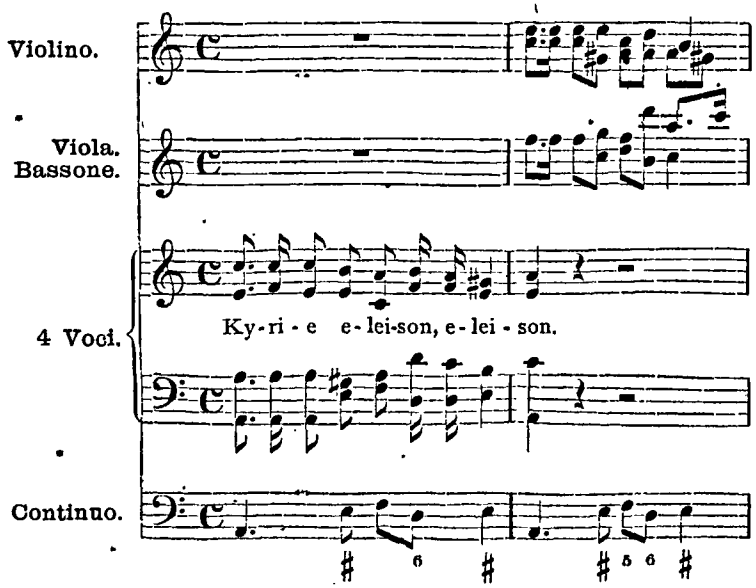
VI. Kyrie und Gloria in C-moll.

Das Kyrie und Gloria



für 4 Stimmen und Streich-Quartett in C-moll schreibt Rust (in derselben Vorrede zum Magnificat) der Arbeit eines Schülers zu, an der Bach helfend Antheil genommen habe. Das Duett: „Christe eleison“ trägt die Bezeichnung „di J. S. Bach“ und dürfte, wie auch der Chor: „Qui tollis“ und das „Quoniam tu solus“ (Duo für Alt und Tenor) von dem Meister selbst herrühren.

VII. Kyrie in A-moll.



Das Kyrie zu 4 Stimmen mit Streich-Quartett und Orgel ist nebst den Stimmen von Bach's Hand geschrieben. Rust glaubt, dass es von Wilderer sein könnte und mag es nicht den Bach'schen Werken zuzählen.

VIII. Kyrie in F-dur.

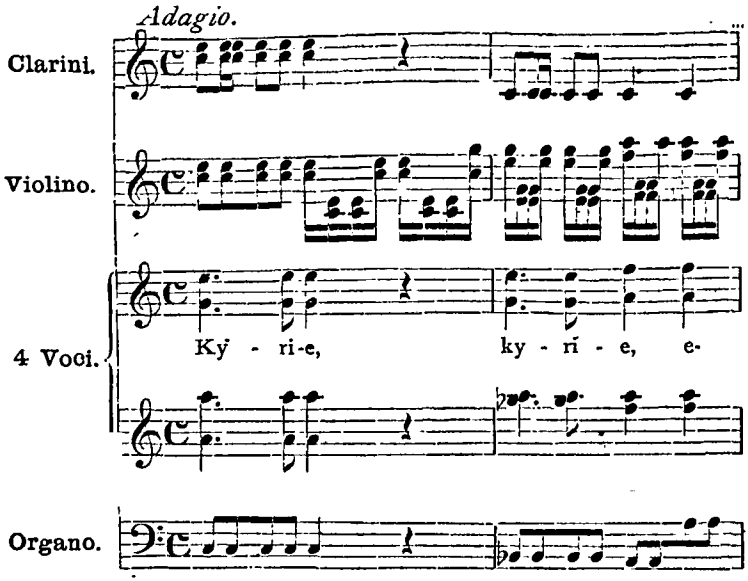
Das vierstimmige Kyrie in F-dur, nur vom Grundbass begleitet, ist nicht in der Urschrift vorhanden. Ein Cantus firmus im Sopran: „Christe, du Lamm Gottes", welcher auch im Christe eleison wieder erscheint, giebt dem nicht zu langen, ernst gehaltenen Satz ein höchst eigenthümlich erhabenes Gepräge. Hier, wie in der C-moll-Messe (No. V) spricht sich der musikalische Charakter des Protestantismus gegenüber dem lateinischen Texte und dem aus der alten Kirche übernommenen Rituale in ziemlicher Klarheit aus.

Auf der zweiten Seite der Berliner Abschrift finden sich von der Hand Hiller's einige Correcturen in der Stimmführung des Bass und Tenor mit dem Beisatze: „Ei, ei, Vater Bach!" Die Octaven des Tenor, welche den Bass zu verstärken bestimmt sind, wollten dem, wie es scheint etwas pedantischen Contrapunktisten nicht gefallen.

IX. Messe in C-dur.

Die „Missa a 4 voci, 2 Violini, 2 Clarini e Continuo" in C-dur ist von Bach's Hand geschrieben und in der ihm eigenthümlichen breiten Weise ausgearbeitet. Doch dürfte sie seiner vollendeteren Zeit nicht entsprossen sein. Sie enthält 10 Sätze, nämlich:

1. Kyrie, C-dur, Adagio, Allabreve, in glänzendem, festem Rhythmus, die Violinen in lebhaft harmonischen Gängen begleitend.
2. Christe eleison, $^3/_4$, Duo für Alt und Sopran, 2 Violinen und Bass.



3. Kyrie, $^4/_4$, Adagio, geht bald in ein Andante $^{12}/_8$ über, welches über einem glänzenden und breiten Thema fugirt ist.
4. Gloria, Allegro mit 2 Trompeten.
5. Laudamus te, G-dur $^3/_4$, Sopran-Solo, 2 Violinen.
6. Gratias, $^4/_4$. Dann bei dem „propter magnam gloriam“ in $^3/_4$ übergehend, mit lebhaft bewegter Orchester-Begleitung.
7. Domine Deus, $^{12}/_8$, Duo für Alt und Tenor.
8. Qui tollis, Adagio, Chor vierstimmig, in grossen Verhältnissen angelegt.
9. Quoniam, Bass-Solo $^3/_4$.
10. Cum sancto spiritu, kräftig gearbeitete Fuge im Style Bach's.

X. 8stimmige Messe in G-dur.

In dem Katalog von Forkel's musikalischem Nachlass (Göttingen 1879) findet sich aufgeführt:

Missa a 8 voci reale e ripiene con accomp. di due Orchestre. Lips. Paul.

Ferner finden wir in dem alten Kataloge von Breitkopf von 1761. S. 9.:

Missa a 2 Chori, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto e Viola, 3 Oboi, Paille, Bassono e Violono, 8 voci cono. e 4 rip. à 3 Thaler 8 gute Groschen.

und in dem Kataloge von 1769 S. 12:

Kyrie cum Gloria a 2 Chori, I^{mo} Coro e Violini, 2 Viole, Fagotto e Violono, 4 voci, II^{do} Coro, 3 Oboi, Paille, Bassono, Violono, 4 voci, 4 voci ripien. ed Organo. Part. 3 Thaler. St. 3 Thaler 8 gute Groschen.

Es ist wahrscheinlich, dass diese Angaben in den erwähnten 3 Katalogen ein und dasselbe Werk betreffen und dass dies in der That ein Werk J. S. Bach's gewesen ist.

Dasselbe ist als 8stimmige Messe für 2 Orchester im Druck erschienen. Die bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig erschienene Partitur „da Giov. Seb. Bach" setzt hinzu:

copiata della partitura autografa dell' autore.

Ueber die Aechtheit spricht sich Rust in der Vorrede zur Bach-Ausgabe des Magnificat wie folgt aus:

„Die Richtigkeit dieser Angabe (cop. d. part. autogr. dell' autore) muss dahingestellt bleiben. Das angebliche Original, in der Verlagshandlung vergeblich gesucht, scheint verloren gegangen. Dem Inhalt nach dürfte aber selbst im günstigsten Falle anzunehmen sein, dass die betreffende Vorlage ein anonymes Werk Bach's war. Kirnberger's Autorität haben wir freilich in dieser Frage gegen uns. Allein unter Berufung auf die mit Pölchau gemachten Erfahrungen müssen wir annehmen, dass auch hier ein Irrthum obwalte. Bach's Antheil an dem Werke ist vielleicht ein ähnlicher, wie bei dem für 4 Claviere arrangirten Vivaldischen Concerte. Dagegen findet sich selbst in

den kleinsten und schwächsten Werken kein Satz, wie z. B. das Allegro des ersten Kyrie, welches vollkommen homophon, 40 Takte lang mit einem ebenso oft wiederkehrenden monotonen Rhythmus beharrt."

Man kann den letzten Satz als richtig zugeben. Doch wird dem gegenüber nicht in Abrede zu stellen sein, dass auch Forkel bei seiner genauen Bekanntschaft mit den Arbeiten Seb. Bach's und bei seiner langjährigen Verbindung mit dessen Söhnen schwerlich ein solches Werk als das des Meisters aufbewahrt haben würde, wenn er nicht die Ueberzeugung von dessen Aechtheit gehabt hätte.

Ebenso kann nicht in Abrede gestellt werden, dass die grössere Menge der in den alten Breitkopf'schen Katalogen unter dem Namen J. S. Bach's angekündigten, oft lange Zeit verschollen gewesenen Werke mit den jetzt bekannten und anerkannten Arbeiten des Meisters in merkwürdiger Weise übereinstimmen.

Und so scheint auch die Vermuthung, dass es sich in dieser Messe um ein solches handle, nicht ganz ohne Begründung zu sein. Wenn in der That Seb. Bach in keinem einzigen seiner grösseren und kleineren Werke den homophonen Styl, wie wir ihn hier sehen, angewendet hat, so beweist dies nicht, dass er ihn nirgends habe anwenden wollen. Und wenn, was keineswegs ausgeschlossen ist, in der vorliegenden Messe die Umarbeitung eines anderen bereits vorhandenen Werkes erkannt werden müsste, so würde jedenfalls ein bedeutsamer Theil von dem darin anzuerkennenden hohen Werthe auf seine Rechnung gesetzt werden müssen.

Betrachten wir zunächst das Werk in ganz allgemeinen und leicht skizzirten Grundzügen.

Dasselbe beginnt mit dem Kyrie. G-dur. 4/4. Adagio. 2 Chöre, 2 Orchester.

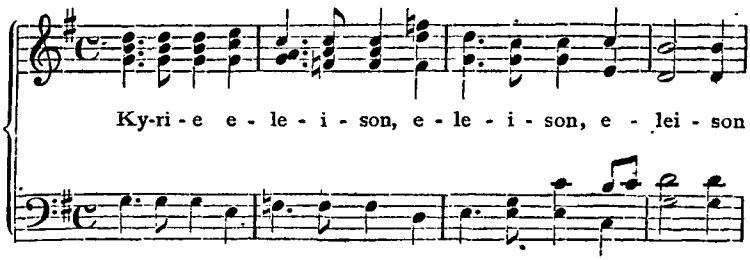
Das erste Orchester besteht aus

2 Violinen,

2 Violen,
Contrabass und Violoncell.
Das zweite aus
3 Oboen,
Fagott,
Contrabass und Violoncell.
Als Fundament:
Orgel und Fagotto.

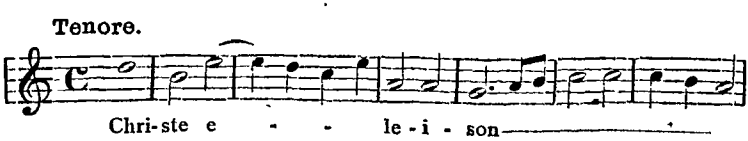
Diese Eintheilung und Gegenüberstellung der Blas-Instrumente gegen die Streich-Instrumente und die Verstärkung der Harmonie der letzteren durch eine zweite Bratsche entspricht jedenfalls dem Charakter der Bach'schen Orchester-Behandlung.

Der Chor setzt in langgedehnten festen Accorden ein. Das darauf folgende Allegro, im Wechsel der beiden Solo-Chöre und des den 2. Solo-Chor verstärkenden Haupt-Chors, ist fast durchweg homophon gehalten:



und würde in der That eher auf einen altitalienischen Meister, als auf Seb. Bach schliessen lassen.

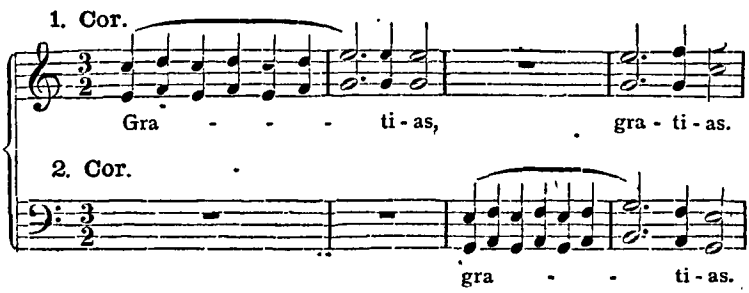
Dem Allegro folgt das Christe eleison in einem fugirten Chor, dessen Hauptmotiv vom ersten Solo-Chor und dem Haupt-Chor im Tenor begonnen wird:



dem der zweite Solo-Chor mit seinem Orchester gegenübertritt, und dem sich ein Allabr. con piu moto im $^3/_2$ (Kyrie eleison) anschliesst.

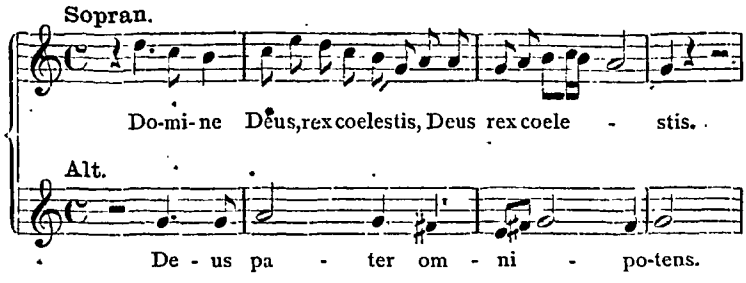
Das Gloria beginnt mit dem ersten Satz des ersten Kyrie. Ebenso das et in terra pax mit dem Allegro-Satze desselben Stücks, geht jedoch bei den Worten: bonae voluntatis in complicirtere Formen über. Mit dem Laudamus te beginnt ein fugirter Satz von glänzender Behandlung.

Der nächste Abschnitt: Gratias (Andante Allabr. C-dur. $^3/_2$) tritt in melodiöser Weise wieder in den homophonen Styl zurück,



der erst mit den Worten: propter magnam gloriam in eine mehr verschlungene Stimmführung übergeht, bald zu dem obigen Thema zurückführt, das zweite Thema wieder aufnimmt und dann in complicirterer Weise zum Schluss führt. Der Haupt-Chor tritt bald als Verstärkung des ersten, bald des zweiten Chors auf, während beide Orchester, hie und da in selbständiger Führung, das Hauptmotiv übernehmen.

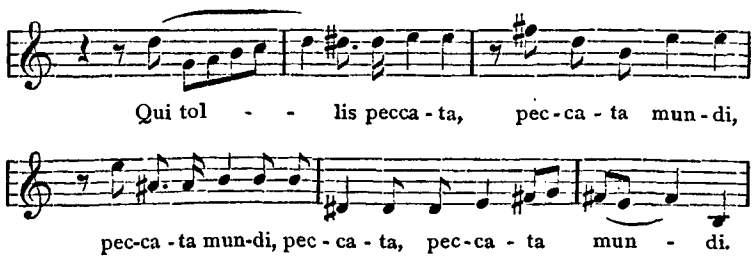
Das Domine Deus rex coelestis (un poco Allegro) beginnt, nur von dem Grundbass begleitet, mit zwei Themen zu gleicher Zeit:



welche weiterhin vom Tenor und Bass aufgenommen werden, wonach Sopran und Alt in den Stimmen wechseln.

Der zweite Chor antwortet in veränderter Vertheilung der Stimme: Jesu Christe, fili unigenite, worauf beide Chöre sich in vollständig 8stimmigem Satze zu dem Dominus Deus, agnus Dei vereinigen.

Hieran schliesst sich, vom zweiten Alt allein intonirt, in einem breiten, den Geist Bach's nicht verläugnenden Thema das qui tollis,



dem das miserere nostri des ersten Chors antwortet. Der erste Bass nimmt das Thema des Alt auf, und der zweite Chor antwortet mit dem suscipe deprecationem, in dem sich beide Chöre vereinigen.

Mit dem qui sedes ad dexteram fallen alle drei Chöre in 8stimmigem Satz, von beiden Orchestern getragen, ein, um mit dem miserere zu schliessen.

Das Quoniam wird vom Alt im ersten Chor in

langem und glänzend figurirtem Thema, dem die Violinen des ersten Orchesters in feuriger Gegenrede antworten, begonnen.

Mit den Worten: cum sancto spiritu beginnt eine glänzende Schlussfuge (das Haupt-Chor als Verstärkung des zweiten Solo-Chors), welche die Messe in schwungvoller festgegliederter Massen-Wirkung schliesst.

Im Ganzen macht das Werk, auch wenn man von der homophonen Behandlung eines Theils der ersten Sätze absehen will, nicht den Eindruck eines solchen, das der Blüthezeit des Meisters angehören könnte. Die im polyphonen und fugirten Styl geschriebenen Sätze sind bei aller Kunst nicht von jener Grösse, Pracht und Majestät, die wir sonst in seinen kirchlichen Werken zu finden gewohnt sind. Den tiefsinnigen und wunderbar geformten, aus dem gewöhnlichen Gange der musikalischen Entwickelungen heraustretenden Gedanken, welche uns bei Seb. Bach so oft begegnen, könnte man kaum das gratias hinzurechnen.

Dennoch enthalten die polyphonen Sätze dieser Messe, welche die grosse Mehrzahl bilden, Vieles, was das Gepräge der Autorschaft Bach's nicht verläugnet. Ebenso sind die kunstvolle Gliederung und Form des Ganzen und der ernste und würdig edle Charakter, der aus jedem einzelnen Satze spricht, der Art, dass die Schöpfung des Werks jedenfalls einem Meister von Rang und Bedeutung zugeschrieben werden muss.

Bei diesen durch Rust's Bedenken keineswegs gehobenen Zweifeln, bei den Gründen, welche der Autorschaft Bach's zur Seite stehen und bei der Wahrscheinlichkeit, dass es sich hier zum Mindesten um die selbständige Bearbeitung einer einem anderen Meister angehörigen Arbeit durch ihn handle, ist es zweckmässig erschienen, über diese Messe nicht mit einer kurz abweisenden Bemerkung fortzugehen. Viel-

leicht, dass weitere Forschung über die Sache mehr Licht verbreiten hilft.

Um die Reihe der, unter des grossen Meisters Namen auf uns gekommenen Messen und Messsätze ganz vollständig wiederzugeben, führen wir hier noch schliesslich folgende an:

a. „Missa a 2 Violini, 3 Tromboni in Ripieno, 4 Voci e Continuo", G-moll, von Bach's Hand geschrieben, muthmaasslich die Arbeit eines seiner Schüler, unter seiner Leitung und mit seiner Hilfe verfertigt.

b. „Kyrie a Soprano, Alto, Tenore e Basso, 2 Violini, Viola e Continuo", mit der Bezeichnung „di J. S. Bach", wahrscheinlich von Friedemann Bach herrührend; endlich

c. eine dreichörige Messe in G-dur, von Bach's Hand geschrieben.

In vorstehenden Angaben ist, soweit es möglich war, eine vollständige Zusammenstellung aller Werke gegeben, welche als „Missa breves" des grossen Tonsetzers, oder als Theile derselben genannt worden sind. [1])

Wir haben gesehen, dass einige derselben jedenfalls anderen Ursprunges sind, dass andere aus früheren Perioden seines Lebens herstammen mögen, und dass die ihm unmittelbar und aus der Zeit seiner Vollendung angehörigen derartigen Compositionen wesentlich aus

---

[1]) In dem Katalog von Forkel's musikalischem Nachlass (Göttingen 1819) findet sich aufgeführt S. 157:

J. S. Bach. Missa a 5 voci, 6 stromenti. Paul. muthmaasslich dieselbe Messe, wie die unter V. genannte.

Ferner in dem Katalog von Breitkopf in Leipzig von 1761, S. 19:

J. S. Bach, Director Chor. Mus. in Lips. Missa a 2 Violini, Clarini, 4 voci ed Organo. à 1 Thaler 16 Groschen.

Missa a 1 Corno, 2 Violini, 2 Viole, 5 Voci, Organo. à 2 Thaler 12 Groschen.

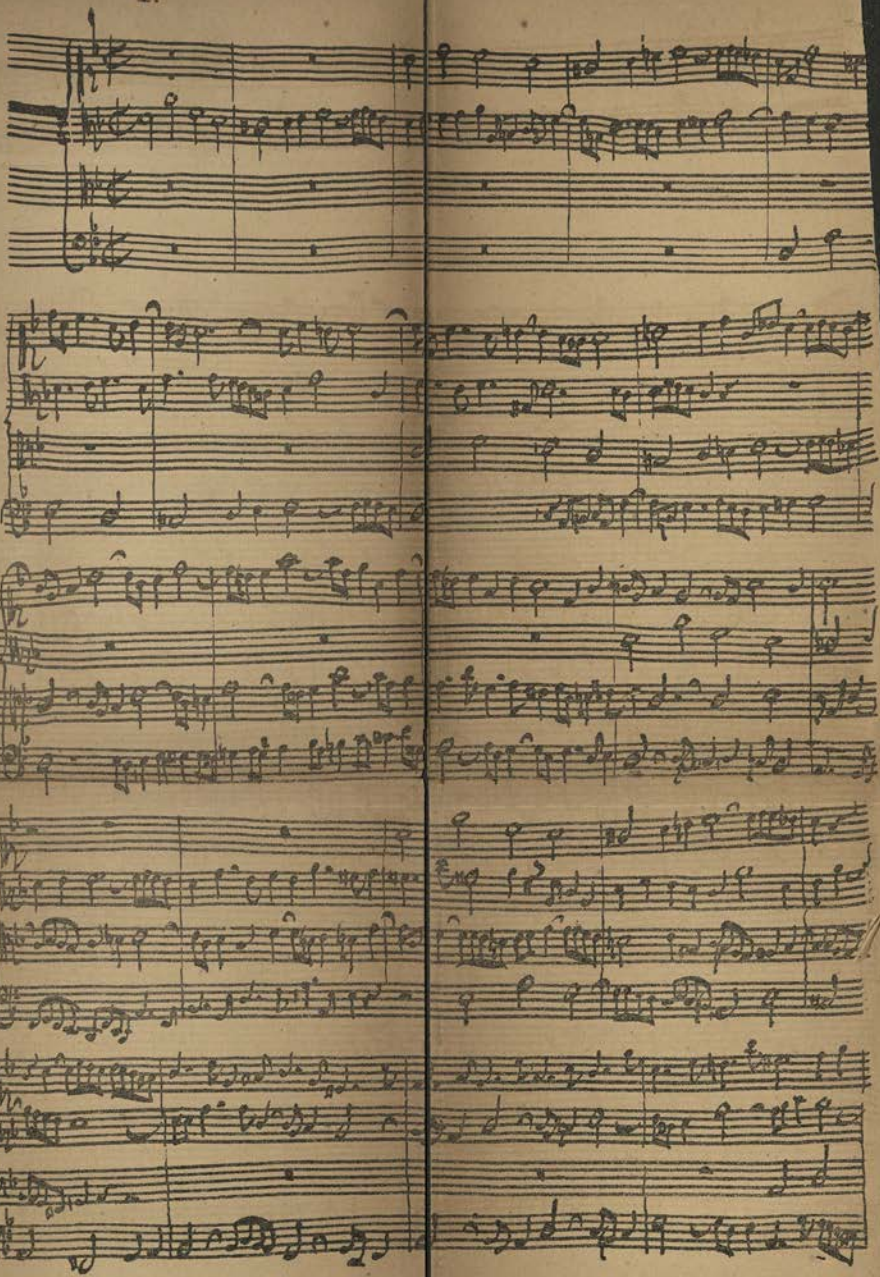
Die erstere dieser beiden Messen dürfte mit der unter IX. genannten, die zweite mit der obigen ad V identisch sein, wenngleich dort ein Horn unter den Instrumenten nicht genannt ist.

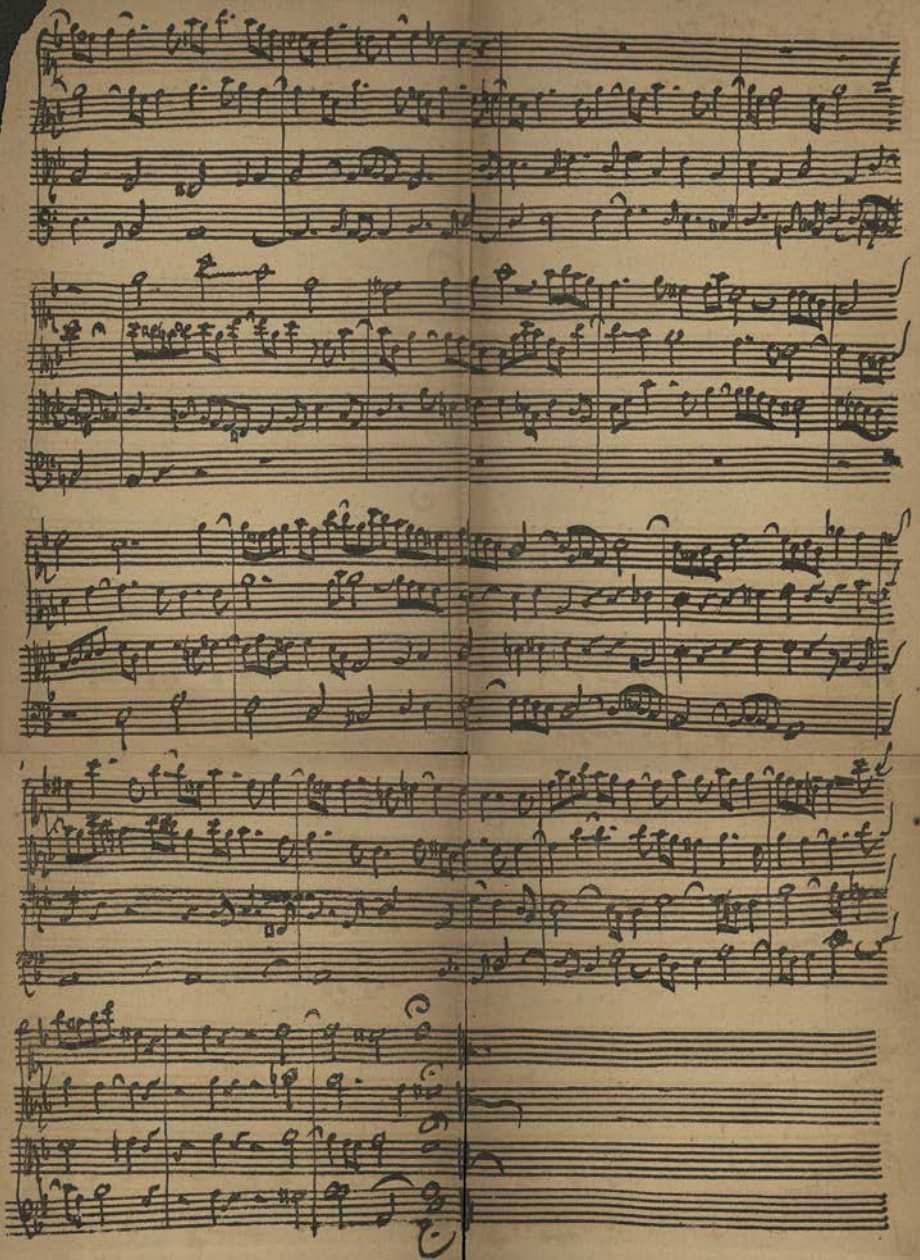
anderen seiner Werke, nämlich den Kirchen-Cantaten, übernommen waren.

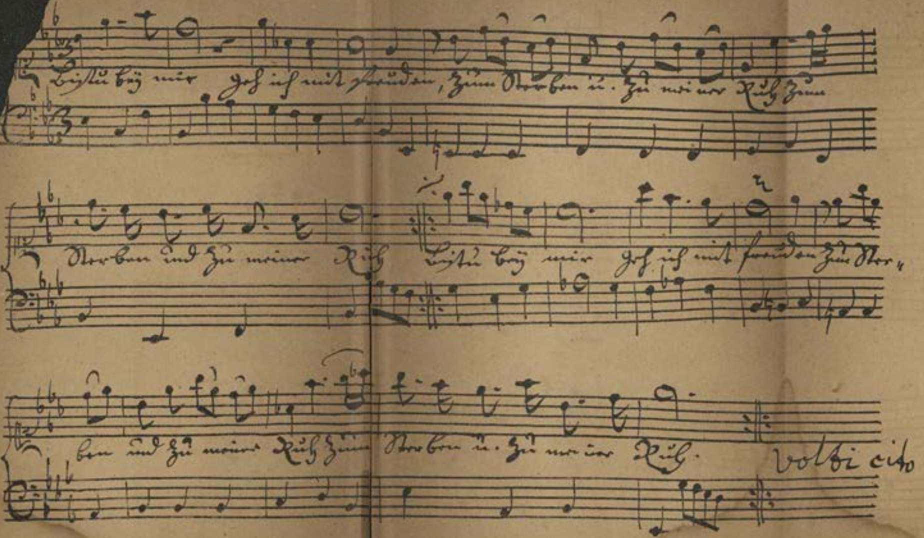
Aber der Rückblick auf diesen besonderen Zweig der so ausgedehnten und fruchtbaren Thätigkeit unseres Meisters, wie sehr er hie und da Zweifel und Bedenken Raum zu geben im Stande sein möchte, verwandelt sich in das Gefühl staunender und ehrfurchtsvoller Bewunderung, wenn wir aus dem Gebiete dieser kleinen Kirchenwerke hinaus in den Zauberkreis jener gewaltigen Schöpfung eintreten, welche unter dem Namen der H-moll-Messe bekannt ist.

Ende des zweiten Theiles

I.





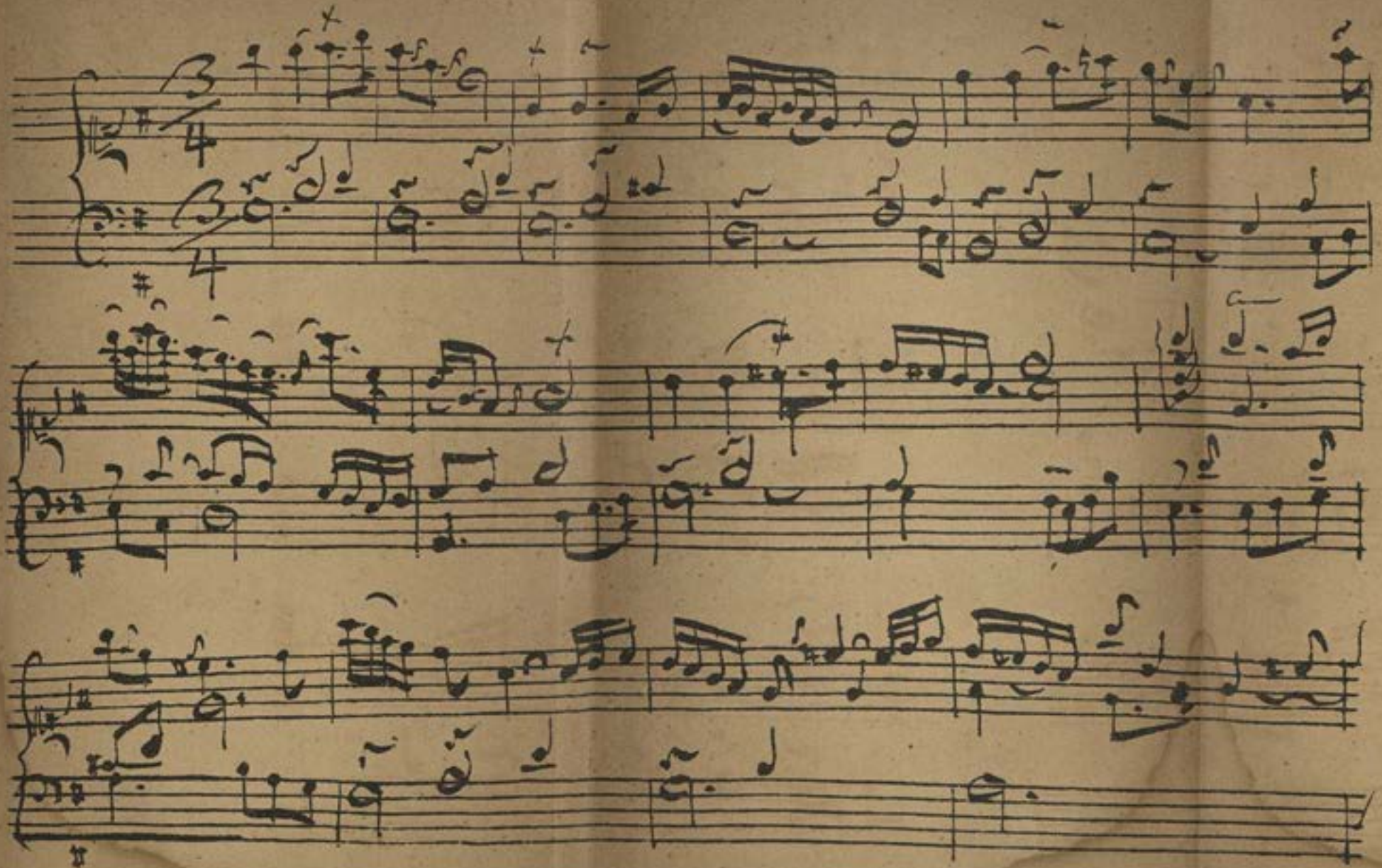


Aus Anna Magdalena Bach's Buch.

1. Lied: Bist Du bei mir.
Mit Zwischensatz für Clavier.

J. S. Bach

Wilhelm Baensch Verlagshdlg.

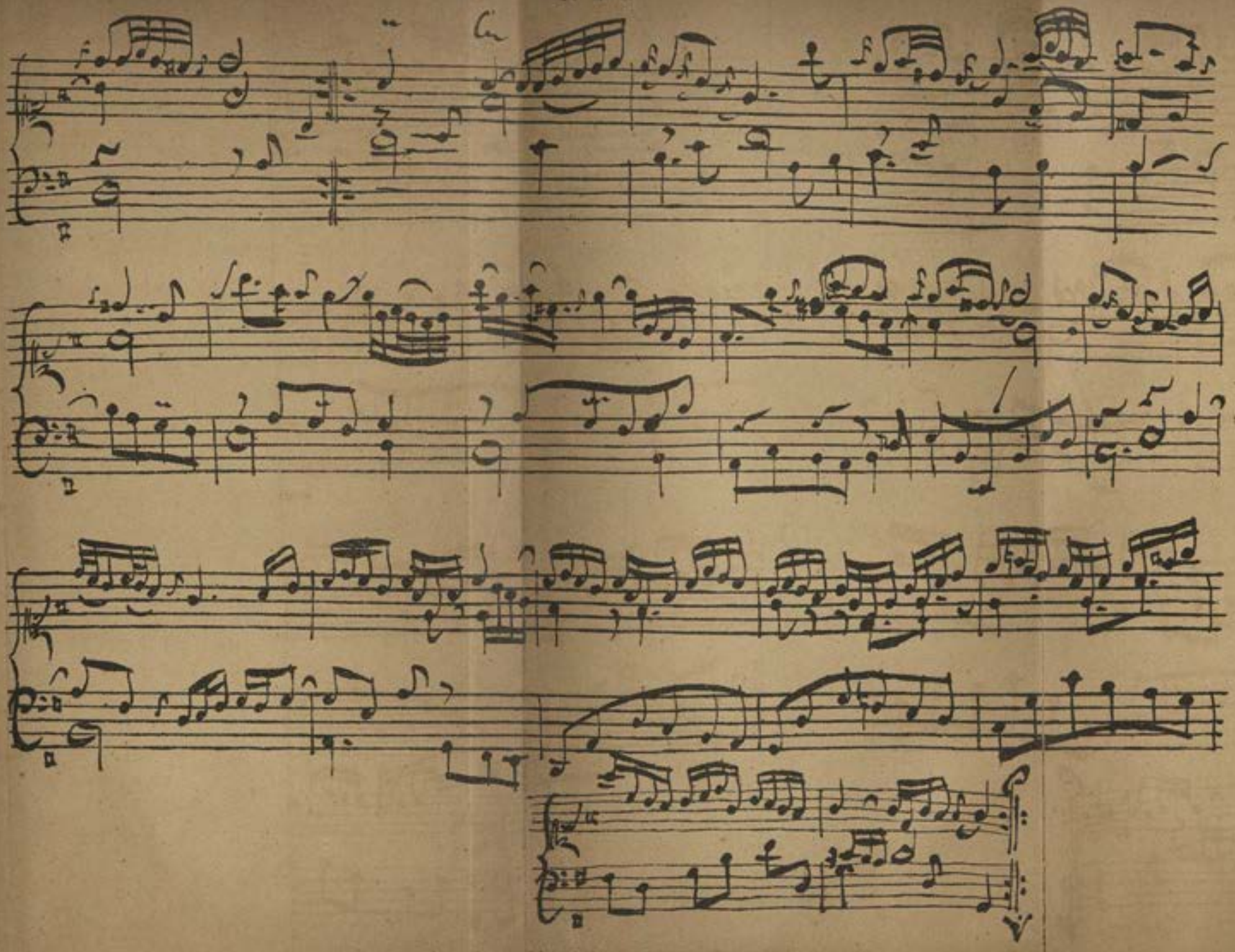


Aus Anna Magdalena Bach's Buch

4. Lied. Bist Du bei mir.
Mit Zwischensatz für Clavier.

J. S. Bach

Wilhelm Baensch Verlagshdlg.

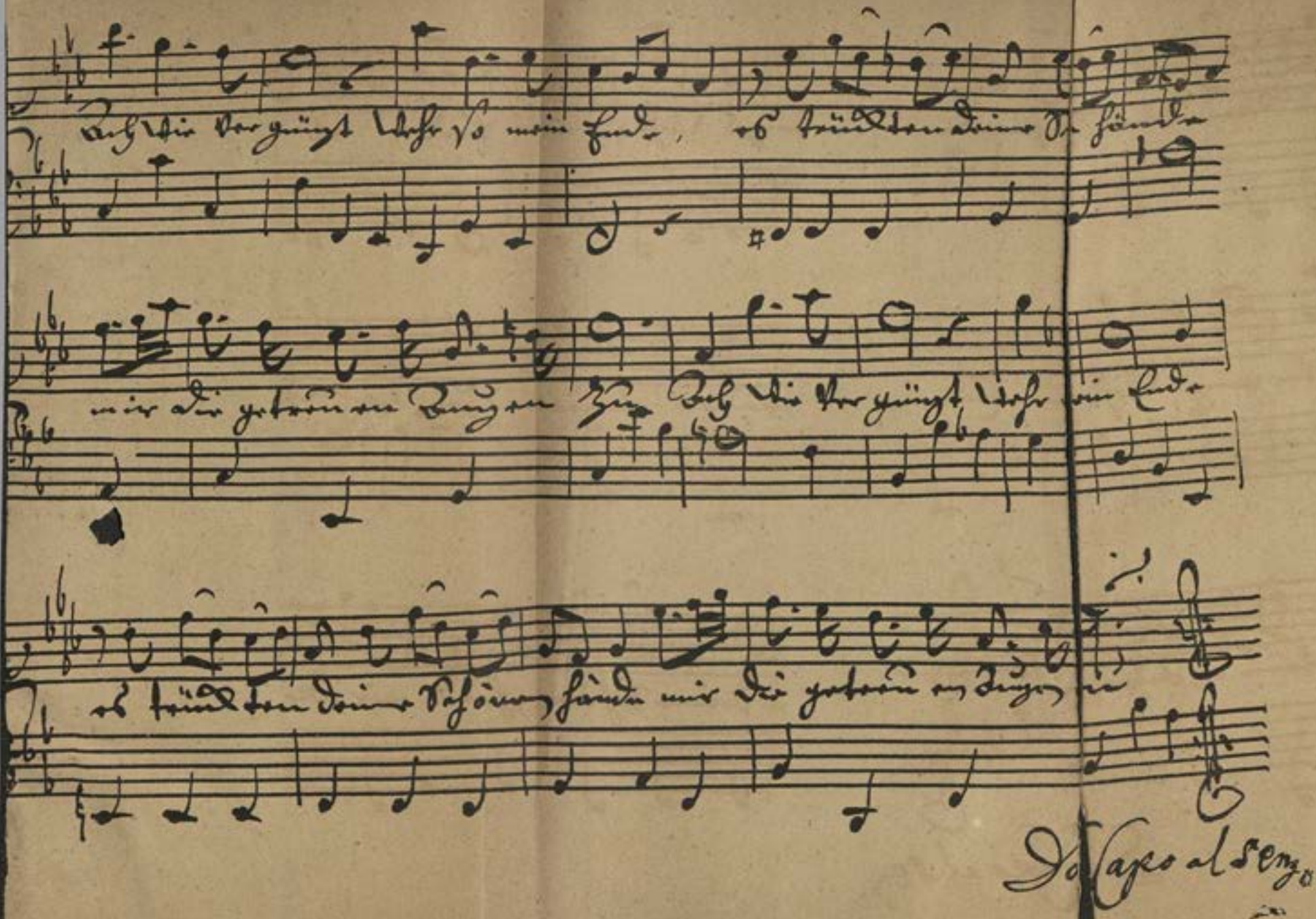


Aus Anna Magdalena Bach's Buch.

4 Lied: Bist Du bei mir.

J. S. Bach

Wilhelm Baensch Verlagshdlg.



Aus Anna Magdalena Bach's Buch.

4. Lied: Bist Du bei mir.
Mit Zwischensatz für Clavier.

Wilhelm Haensch Verlagshdlg

00100518

Digitized with financial assistance from
Shri Brihad Bhartiya Samaj
on 11 March, 2020